

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



Tesis Doctoral

*NOCHES OSCURAS DEL ALMA Y DEL CUERPO.
ALTERIDAD Y EROS TRANSGRESIVO EN LA CUENTÍSTICA
DE FRANCISCO TARIO*

Autor: Juan Ramón Vélez García

Directora: Francisca Noguero Jiménez

2015

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



Tesis doctoral dirigida por la Dra. Francisca Noguerol Jiménez, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

VºBº

Francisca Noguerol Jiménez

Juan Ramón Vélez García

Salamanca, 2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. ACERCAMIENTO TEÓRICO AL CONCEPTO DE FANTASÍA LITERARIA.....	13
2.1. Naturaleza de lo fantástico.....	13
2.2. Fantasía y mundos posibles.....	29
2.3. Papel y significación de la fantasía.....	40
3. LO GÓTICO Y CATEGORÍAS CONCOMITANTES.....	52
3.1. Naturaleza de “lo gótico”.....	52
3.2. La convergencia de lo gótico y lo fantástico.....	64
3.3. Lo gótico como estética de la negatividad.....	71
4. FANTASÍA Y GOTICISMO EN LA LITERATURA DE MÉXICO (RECORRIDO DIACRÓNICO).....	93
4.1. Consideraciones generales.....	93
4.2. Los inicios.....	100
4.3. El decadentismo de entresiglos.....	108
4.4. Alejandro Cuevas y José Vasconcelos.....	115
4.5. Los ateneístas.....	117
4.6. Los años cuarenta.....	121
4.7. Los años cincuenta: Rulfo, Arreola y Fuentes.....	123
4.8. La Generación del Medio Siglo.....	132
4.9. Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas.....	149
4.10. Alfredo Cardona Peña.....	156
4.11. Emiliano González y Álvaro Uribe.....	157
4.12. Adela Fernández.....	162
4.13. Conclusiones.....	165
5. BIOBIBLIOGRAFÍA DE FRANCISCO TARIO.....	166
5.1. Apuntes biográficos.....	166
5.2. Primera etapa.....	166
5.3. Segunda etapa.....	205
5.4. La familia literaria de Francisco Tario.....	213
5.5. La represión de lo imaginario en el campo literario mexicano.....	223

6. TEMATIZACIÓN DE LA ALTERIDAD EN LA CUENTÍSTICA DE FRANCISCO TARIO.....	235
6.1. <i>La noche</i>	242
6.2. <i>Tapioca Inn</i>	273
6.3. <i>Una violeta de más</i>	308
7. EL EROTISMO Y EL AMOR.....	339
7.1. <i>La noche</i>	340
7.2. <i>Yo de amores qué sabía y Breve diario de un amor perdido</i>	379
7.3. <i>Una violeta de más</i>	380
8. CONCLUSIONES.....	421
9. APÉNDICE: IMÁGENES.....	428
10. OBRAS DE REFERENCIA.....	434

1. INTRODUCCIÓN

Todos albergamos en nuestro seno una noche que apenas conocemos o que no conocemos en absoluto. Esa noche quiere emerger de nosotros, pero se resiste a ello. Tal es el drama del arte, una verdadera lucha entre Jacob y el ángel.

(Jean Cocteau)

Francisco Tario, seudónimo de Francisco Peláez Vega (1911-1977), ha sido un escritor tradicionalmente obliterado a la hora de establecer las cartografías de las letras mexicanas del siglo XX. Su dedicación a una literatura que abogaba por el cultivo de la fantasía dentro de un campo literario poco proclive a considerar la misma como opción merecedora de consideración puede aducirse como causa principal de este ostracismo. Las mudanzas impuestas sobre el horizonte de expectativas y de tolerancia de lectores y críticos por medio de aquello que Bioy Casares llamó “la retórica del tiempo”¹ –la cual, según el autor argentino, afectaría en igual medida al libro y al lector– han posibilitado la recuperación de la obra de un creador que, pese a su condición “alienada” dentro del campo literario del México del siglo anterior (rastreable en el posible apócope de “solitario” que configura su apellido seudonímico), descuella como representante de una tendencia en la cual tendría compañeros de viaje como los autores congregados en torno a la *Revista Moderna*, los posteriores Alfonso Reyes, Julio Torri, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Juan José Arreola, y otros como Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Álvaro Uribe, Emiliano González o Adela Fernández. Varios de ellos fueron escritores orillados porque algunos rasgos de su producción se desestimaron en función de criterios extraliterarios.

Mi primer contacto con Francisco Tario tuvo lugar cuando Francisca Noguero, directora de la presente tesis, me proporcionó tres libros suyos. Por aquel entonces estaba encaminando mis esfuerzos a estudiar la producción de ciencia ficción y fantasía metafísica de la argentina Angélica Gorodischer, a la que dediqué mi primera monografía, *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica* (2007), pero más tarde pude tener acceso a otros textos de Tario que me permitieron poseer una visión más completa de su obra. Entonces me decidí a abordarla, llevado por el interés por la literatura fantástica que nutrió buena parte de mis primeras lecturas y que no ha disminuido con

¹ En Daniel Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1991, p. 51.

los años; antes bien, se ha visto reforzado por un interés crítico orientado a desentrañar los mecanismos de este tipo de ficciones y atender a su significación y su diálogo con otras manifestaciones culturales.

Uno de los impulsos primigenios que alientan este trabajo es el cuestionamiento de la apreciación que contempla lo fantástico en la literatura en castellano como una producción anecdótica, y que la evidencia ha puesto reiteradamente en cuestión en las últimas décadas. En el caso concreto de las letras mexicanas, la nómina listada anteriormente traza un panorama que hace dudar del estatus excepcional o anecdótico del cultivo de la fantasía o de lo insólito por parte de numerosos autores, y permite replantearse asunciones minimizadoras de la importancia de una corriente vigorosa dentro de la literatura de esa nación. Esta tendencia participa, con sus particularidades (entre ellas la predilección por opciones estéticas más sombrías y menos orientadas a la metafísica y el intelectualismo característicos de la fantasía rioplatense), de una tendencia más global presente en América Latina. Acerca de la importancia de esta, David Roas, en el prólogo a una antología inserta en su amplia labor de estudio y difusión de la literatura fantástica en castellano, subrayaba el hecho de que su selección demostraba, “pese a lo que algunas voces no han querido ver, el interés por lo fantástico y, asimismo, la larga historia de esta literatura en el panorama hispanoamericano”². La posición del autor que nos ocupa lo hermana no solo con varios coterráneos, sino con otros escritores allende las fronteras mexicanas, a los que en un apartado de la presente investigación nos referiremos como “la familia literaria de Francisco Tario”³.

Por lo tanto, la desatención sufrida por la obra tariana obedece a prejuicios condicionados (y exacerbados en el caso mexicano) por una sobrevaloración de la mimesis, en detrimento de opciones estéticas que estilizan o se apartan del sojuzgamiento a lo percibido sensorialmente. De ahí que, en su debut literario, el escritor objeto de nuestro estudio se topase con la perplejidad de unos lectores habituados a consumir literatura concebida (sin desmerecer los logros estéticos de algunas de sus manifestaciones) como crónica de la Revolución. Tal actitud sería achacable al recelo ante las innovaciones y a la fidelidad al modelo del realismo decimonónico, considerado como orientación adecuada e intrínseca a esos países frente

² Roas, “Introducción” a *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Madrid: Mare Nostrum, 2003, p. 36.

³ Esta incluiría a escritores como Pablo Palacio, Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Emar, Julio Garmendia o el César Vallejo de las *Escalas melografiadas*.

a lo que se percibiría como un “colonialismo” intelectual, una injerencia foránea extraña a la idiosincrasia latinoamericana. Los programas políticos seguidos en la constitución de varios países de América Latina favorecerían la labor ancilar de la literatura con respecto de los mismos y su desapego del ejercicio imaginativo.

Estos condicionamientos se constatarían con especial intensidad en el caso de México, donde encontramos reforzada esa supeditación del sistema literario a factores extraliterarios, para constituir un apartado de la “educación cívica”. En el caso particular de Tario las valoraciones –en buena parte apriorísticas– basadas en esas motivaciones han conllevado su exclusión del canon, haciendo sospechar que, sin llegar a neutralizarse del todo, no hubiesen operado con la misma virulencia sobre un escritor de otras latitudes, algo que el propio autor reconoció.

Los mencionados prejuicios han remitido en las últimas décadas, y esa postura cercenadora y mendaz, que atribuye a lo fantástico los mimbres de lo gratuito y lo evasivo, ha dado paso al surgimiento de estudios, compilaciones o reediciones sintomáticas del despunte del interés crítico y lector hacia este tipo de ficciones en la literatura hispánica.

Así, una de las intenciones principales que animan este estudio es la de contribuir a este proceso de visibilización y a la refutación de las acusaciones desdeñosas que todavía, aunque en menor cantidad, penden sobre la fantasía literaria. Asimismo, no estaría lejos de nuestro propósito colaborar en el rescate de la obra de Tario, quien ha conocido momentos de tímido repunte en la atención crítica que se le ha dedicado, la cual en últimas fechas parece más sostenida a partir del afloramiento de voces críticas que reclaman su vigencia y de una serie de reediciones de sus títulos (entre ellas la primera llevada a cabo por una editorial española, Atalanta, y la de sus obras completas planeada para el presente año de 2015 a cargo del Fondo de Cultura Económica en México). Comparto con Lola López Martín la opinión de que “la autonomía y el vigor del género fantástico son factores que indican la conveniencia de definir su práctica como un rasgo de identidad de la imaginación creadora de los escritores americanos”⁴, y el caso mexicano debe transitar, por la calidad de sus aportaciones, la misma senda de reconocimiento crítico y lector que se ha ido desplegando para acoger la fantasía literaria de otros corpus nacionales, fundamentalmente aquellos de los países del Cono

⁴ López Martín, “Prólogo” a *Penumbra: antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid: Lengua de Trapo, 2006, p. XXXI.

Sur. Dicha estudiosa sí ha otorgado a México un papel importante en la cartografía de lo fantástico latinoamericano, cercano al de Argentina⁵.

Para lograr mis objetivos, seguiré un itinerario que irá concretándose paulatinamente y acotando su foco de interés. Así, comenzaré por establecer unas bases teóricas acerca de la modalidad fantástica en literatura, adoptando, para guiarnos en esa “nebulosa genérica” a veces un tanto indefinida de lo fantástico, un enfoque abarcador. En función del mismo contemplaremos lo fantástico como una categoría supragenérica que ha dado lugar a diversas manifestaciones que comparten, en distintos grados, el empleo del lenguaje verbal para erigir ficciones no orientadas a reproducir la realidad y sus leyes por medio de una mimesis fotográfica, sino a efectuar un “salto ecuestre” –si se me permite recuperar el afortunado sintagma lorquiano referido a la metáfora– para transgredir esas leyes o sustituirlas por otras diferentes.

Posteriormente, me ocuparé de otro concepto que aflora significativamente en la literatura de Tario y que ha recibido hasta fechas recientes una cobertura crítica aún menor que lo fantástico dentro de la narrativa en lengua española: lo gótico. Acotaré después dos categorías concomitantes a ella: lo grotesco y el *Unheimlich* freudiano, subrayando, asimismo, cómo se trata de categorías que, en muchos casos, se acompañan mutuamente y se solapan en la obra de un mismo autor y, en no pocas ocasiones, coexisten o se retroalimentan dentro de un mismo texto (no siendo los de Tario una excepción en este sentido).

Después, realizaré un recorrido por las manifestaciones más notorias de lo fantástico y lo gótico en la literatura mexicana que enmarcan conológicamente la producción de Tario (su trayectoria termina a finales de la década de los sesenta y las otras obras que han ido saliendo a la luz en fechas posteriores, algunas de ellas muy recientes, son de publicación póstuma). Veremos que la obra de Tario se diversifica no solo por lo que respecta a las estéticas de cuño fundamentalmente realista y mimético que gozaban del favor institucional, sino también dentro de su propia dinámica creativa, caracterizada por una gran diversidad pese a abreviar de un marco común de referencias y compartir ciertas estrategias retóricas. Dicho trayecto está orientado a apuntalar el friso contextual en el que ubicar las creaciones del autor, el cual se completará en el siguiente apartado, destinado a vincularlo, una vez ya presentado, con autores de otros países latinoamericanos que siguieron trayectorias similares a la suya en lo que respecta

⁵ *Ibid.*, p. XIV.

a sus respectivas poéticas y a la recepción que estas suscitaron, normalmente marcadas por un desajuste con el horizonte de expectativas lectoras que las aguardaba. Esta descompensación es la principal causa del ostracismo literario que ha acompañado al escritor que nos ocupa, unida a su propio desinterés en hacerse visible en los cenáculos literarios u ocupar posiciones de influencia en el mundo de las letras.

Tras ubicar la figura de Tario en el seno de la literatura latinoamericana atendiendo a su “familia literaria”, concretaré su posición en el campo intelectual mexicano y en relación a las dinámicas internas de este, mostrando cómo su producción ha sido víctima de una “represión de lo imaginario” que ha condicionado su recepción y propiciado su estatus de figura de culto. Su recuperación a lo largo de la última década a través de reediciones de su obra, la exhumación de material inédito (incluyendo fragmentos de vídeos familiares o grabaciones de interpretaciones suyas al piano) y los homenajes a su poética han modificado parcialmente esta situación y le han procurado mayor visibilidad. Conviene tener presente que Tario no fue propenso, como hemos dicho, a integrarse voluntariamente en escuelas o círculos literarios y no tuvo contactos estrechos con integrantes del campo literario nacional, exceptuando contados casos como su amistad con el crítico José Luis Martínez o el trato con Octavio Paz, motivado en gran parte por su común vecindad.

Tras esta pertinente puesta en situación, iniciaré el análisis temático pormenorizado de su prosa breve. Para ello, manejaré categorías estéticas como lo fantástico, lo gótico y lo grotesco con el fin de procurar un acercamiento cabal al legado tariano, muestra privilegiada de una corriente que, no por subterránea, resulta menos relevante en la conformación de la identidad literaria mexicana desde sus orígenes. Aunque el arco temático que se me presentó durante los primeros pasos de mi estudio fue amplio, opté por enfocar la atención en dos ejes: la cuestión de la alteridad, por un lado, y el erotismo y el amor, por otro, teniendo presente que el concepto de transgresión, vehiculado a través de las tres categorías estéticas antes citadas, permea buena parte de los relatos analizados. De ambos ejes participan varios textos del autor. De ahí que algunos textos analizados en el epígrafe correspondiente al primero de ellos reaparezcan en el segundo. He seguido en los capítulos correspondientes también criterios cronológicos, analizando los relatos dentro de cada sección según el orden que ocupan en la bibliografía del autor.

Mi aproximación está animada por un evidente afán de trascender las fronteras nacionales y de época, por lo que pondré en contacto la producción del autor con otras manifestaciones culturales no literarias, procedentes del cine, la música y el arte. Con el objeto de que estas alusiones no se limiten a ser referencias verbales en el cuerpo de la tesis, se adjunta un apéndice en el que figurarán las obras gráficas más representativas a que se haga referencia. Sin que ello desluzca su originalidad, resultaría ingenuo considerar la obra tariana como una creación adánica desprovista de cualquier influencia previa. Así, José Luis Martínez, uno de los primeros reseñistas de las ficciones que comentamos, tras haber apuntado nombres como los de Villiers de L'Isle-Adam o Barbey d'Aurevilly como posibles maestros del autor, escribía que estas “prefieren, antes que continuar una tradición, crearla por sí mismas aunque tal atrevimiento implique múltiples tanteos y no pocas dificultades”⁶. Por su parte, Alejandro Toledo, uno de los estudiosos más conspicuos de la prosa de Tario, citaba la figura (prácticamente ineludible a la hora de hablar de lo fantástico) de E.T.A. Hoffmann: “Una vez puestos juntos los nombres de Hoffmann y Tario, resalta la evidencia de considerarlos como figuras afines”⁷. En cualquier caso, las alusiones a otros autores cuyo universo estético y temático se encuentre cerca del cultivado por Tario están destinadas a evidenciar un fermento común de intereses que, lejos de constreñir nuestra aproximación, la enriquecerán y posibilitarán una comprensión más atinada de nuestro objeto de estudio. Todo ello con el afán de rendir un respetuoso y merecido tributo a un autor que, empleando el título de uno de sus cuentos, se ha hallado “fuera de programa” durante mucho tiempo.

Concluyo esta introducción brindando mis agradecimientos a varias personas sin las que el presente trabajo no podría haber visto la luz: a la profesora Francisca Noguerol Jiménez, sin cuyo permanente apoyo, sus consejos, su paciencia en los últimos momentos y la celeridad con la que ha revisado con esmero estas páginas en varias ocasiones la presente tesis no habría llegado a buen puerto. A mi familia, especialmente a mis padres, cuya fe en mí ha sido un acicate más que necesario y cuyo constante apoyo ha tenido un papel más que fundamental. A mis amigos, compañeros en tantas lides. Y a *the voice above the maelstrom*.

⁶ Martínez, “Prólogo” a Tario, *La puerta en el muro*, México: Antigua Librería Robredo, 1946, p. 6.

⁷ Toledo, “Prólogo” a Tario, *La desconocida del mar y otros textos recuperados*, Puebla: Ficticia / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, 2013, p. 5.

2. ACERCAMIENTO TEÓRICO AL CONCEPTO DE FANTASÍA LITERARIA

Toda la realidad puede ser vulnerada, herida íntimamente por la imaginación creadora, que, si lo es verdaderamente, es mágica, y entonces señala que aquella realidad es cambiante, gira súbita, muestra mil caras, está hecha de cien siglos y lugares, convoca al sol y a la luna a un tiempo, y sigue siendo una realidad que el hombre habita. Es decir, el mundo real en el que nace, vive y muere el hombre esencial.

(Álvaro Cunqueiro)

2.1. Naturaleza de lo fantástico

No es mi intención en el presente estudio abordar lo fantástico como género, sino como impulso que alimenta las manifestaciones artísticas humanas y, en concreto, la literatura. Dentro de la casi inabarcable marea crítica generada por el concepto de lo fantástico, mi postura se encuentra escorada hacia aquella vertiente que maneja un concepto de la categoría lo suficientemente abarcador para dar cuenta de su multiplicidad y pluridimensionalidad, pero lo bastante acotado como para no desleír sus lindes hasta lo irreconocible, privándolo de operatividad hermenéutica.

Tomo como punto de partida el ensayo de Kathryn Hume *Fantasy and Mimesis*, compartiendo su visión inclusiva, no genérica, y matizando la misma con otros aportes teóricos. Así, me adscribo al propósito de Rosemary Jackson, quien pretende “to stretch Todorov’s ideas into a more widely based cultural study of the fantastic”⁸ y de Hume, quien busca una definición no excluyente, y considera que “whereas other critics writing on fantasy try to identify it as a genre or mode, I have tried *not* to isolate fantasy from the rest of literature. It is truer to literary practice to admit that fantasy is not a separate or indeed a separable strain, but rather an impulse as significant as the mimetic impulse, and to recognize that both are involved in the creation of most literature”⁹.

Esa visión no genérica sería próxima a la de otros estudiosos como Franz Hellens (*Le fantastique réel*, 1967), Colin Manlove (*Modern Fantasy: Five Studies*, 1975),

⁸ [“Extender las ideas de Todorov a un estudio cultural de lo fantástico con bases más amplias”] (Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London & New York: Methuen, 1981, p. 7).

⁹ [“Mientras otros críticos que han escrito sobre fantasía tratan de identificarla como un género o modo, he intentado no aislarla del resto de literatura. Es más fiel a la práctica literaria admitir que la fantasía no es una tendencia separada o, en efecto, separable, sino más bien un impulso tan significativo como el impulso mimético, y reconocer que ambos están implicados en la creación de la mayor parte de la literatura”] (Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, London & New York: Methuen, 1984, p. xii). A menos que se cite a otros autores, en todos los casos la traducción de los textos es mía.

Witold Ostrowski (“The Fantastic and the Realistic in Literature”, 1966), Terri Eve Apter (*Fantasy Literature*, 1982), Andrzej Zgorzelski (“La fantascienza é un genere della letteratura fantástica?”, 1980), Tobin Siebers (*The Romantic Fantastic*, 1984), Eric S. Rabkin (*The Fantastic in Literature*, 1976) y Maria Nikolajeva (*The Magic Code*, 1988), quienes albergan también una perspectiva amplia de lo fantástico. Louis Vax hablaría de una categoría que sería *lo maravilloso*, la cual englobaría en sí “especies” como lo fantástico o lo utópico. Chiara Nejrotti, por su parte, propone el término “narrativa dell’immaginario”¹⁰, puntualizando que “si tratta di un termine tecnico, poiché in tutti casi l’attività fantastica ne costituisce il nucleo fondamentale”¹¹. Filipe Furtado contempla lo fantástico englobado “numa área mais vasta de expressão literária, por vezes denominada ‘literatura do sobrenatural’ debido a que nela se tornarem dominantes os temas que traduzem una fenomenología meta-empírica”¹².

Las siguientes palabras de Guillermo Samperio resumen las dos tendencias fundamentales bajo las que puede entenderse nuestra materia de análisis y de las cuales, en estas páginas, vamos a optar por la primera:

Lo fantástico puede entenderse de dos maneras; global o restringida. La primera abarca relatos cuyas leyes son distintas a las de nuestro mundo cotidiano o que dichas leyes son puestas en tela de juicio, son una yuxtaposición de diversos verosímiles o se trata de acontecimientos que no contravienen al buen funcionamiento de las leyes que rigen nuestro mundo de todos los días. En un sentido restringido, lo fantástico implica un tipo especial de ambigüedad: jamás se resuelve si el encuentro con lo sobrenatural realmente ocurrió o fue una ilusión de los sentidos¹³.

Hume plantea en su citado libro la fundamental dicotomía fantasía/mímesis¹⁴, apuntando que ambas desempeñan un importante papel en la elaboración de la mayor

¹⁰ Nejrotti, *Sotto il segno di Hermes. I percorsi del mito e la narrativa dell’immaginario*, Rimini: Il Cerchio Iniziative Editoriali, 1996, p. 32.

¹¹ [“Se trata de un término técnico, ya que en todo caso la actividad fantástica constituye el núcleo fundamental”] (*ibid*).

¹² [“En un área más vasta de expresión literaria, en ocasiones denominada ‘literatura de lo sobrenatural’ porque en ella se tornan dominantes los temas que traducen una fenomenología meta-empírica”] (Furtado, *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 20).

¹³ Samperio, “Prólogo” a *Cuentos de damas fantásticas*, Madrid: Páginas de Espuma, 2002, p. 7.

¹⁴ Tenemos en cuenta que la mímesis literaria no es auténtica, sino una ilusión de la misma: “contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut ‘montrer’ ou ‘imiter’ l’histoire qu’il raconte” [“contrariamente a la representación dramática, ningún relato puede ‘mostrar’ o ‘imitar’ la historia que narra”] (Gerard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 185). En efecto, un texto narrativo no puede mostrar directamente los objetos, sino los significantes asociados a los mismos.

parte de las creaciones literarias. Su propuesta es la de que “literature is the product of two impulses. These are *mimesis*, felt as the desire to imitate, to describe events, people, situations, and objects with such verosimilitude that others can share your experience; and *fantasy*, the desire to change givens and alter reality”¹⁵; “*Fantasy is any departure from consensus reality*”¹⁶.

Así, pone de manifiesto cómo el recurso a la fantasía fue sistemáticamente rechazado desde Platón y Aristóteles, quienes dieron lugar a una corriente de descrédito de la misma y de consideración de la literatura como esencialmente mimética; este pensamiento fue muy seguido en la tradición occidental, y de ahí que Antonio Risco haga notar que la fantasía “es una de las facultades humanas que han sido más discriminadas y reprimidas tradicionalmente. Tanto que, a partir de cierto grado, tendía a confundirse con la locura”¹⁷.

Resultarían por ello excepcionales las manifestaciones de Filóstrato a favor de la fantasía en la obra de Fidias, aduciendo que la misma “es mejor artista que la imitación, puesto que ésta representa lo que estaba viendo; la fantasía, empero, lo que no veía”¹⁸.

En la cultura medieval y prerrenacentista, lo “fantástico” o “maravilloso” no sancionado por el sistema de creencias cristiano halló su cauce y justificación como material con afán didáctico o de apoyo a la predicación, mientras que en siglos posteriores la tendencia a denostar la fantasía se ve reflejada en aseveraciones como la de Boileau en su *Art poétique* (1674, Canto III, V. 159), en la que dictamina “Que la nature donc soit votre étude unique”¹⁹. De ese modo, cualquier desvío del ámbito de lo “natural” o “real” era visto como un atentado contra el decoro poético.

La postura iluminista dieciochesca se encuentra bien resumida en la proclamación de la supremacía de la razón vertida por Pope en su *Essay on Man*: “reason alone countervails all the other [human] faculties”²⁰. Sin embargo, los aportes de Alexander

¹⁵ [“La literatura es el producto de dos impulsos. Estos son la *mimesis*, sentido como el deseo de imitar, de describir hechos, gente, situaciones, y objetos con tal verosimilitud que otros puedan compartir tu experiencia; y *fantasía*, el deseo de cambiar los datos y alterar la realidad”] (Hume, *op. cit.*, p. 20).

¹⁶ [“La fantasía es cualquier huida de la realidad consensuada”] (*ibid.*, p. 21).

¹⁷ Risco, *Literatura y figuración*, Madrid: Gredos, 1982, p. 230.

¹⁸ Citado por Gustav René Hocke, *El mundo como laberinto Vol. I*, Madrid: Guadarrama, 1961, p. 81.

¹⁹ [“Que la naturaleza sea vuestro único estudio”] (citado por Nancy H. Traill, *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Fiction*, Toronto: University of Toronto Press, 1996, p. 3).

²⁰ [“La razón supera por sí sola a todas las demás facultades [humanas]”] (Pope, *The poetical works of Alexander Pope*, London: Jones and Co., 1826, p. 45).

Gottlieb Baumgarten y Johann Jakob Breitinger contribuyeron a cambiar este pensamiento: el primero, con su teoría de las ficciones heterocósmicas y utópicas, y el segundo con su tipología de los mundos maravillosos (alegóricos, utópicos e invisibles). Ambos modelaron sus respectivas teorías sobre la teoría leibniziana de los mundos posibles.

La fantasía alcanzaría el idealismo alemán y obtendría gracias al Romanticismo una decisiva vía de valoración, afianzándose así “lo que corría como un rumor, como un ruido de piedras desde la Antigüedad, pero que no había sido configurado, en rigor, como un universo estético”²¹, aunque no habría que olvidar que el llamado Siglo de las Luces ofrece manifestaciones, llamadas prerrománticas, que cuestionan la fe monolítica en el poder del raciocinio y la capacidad de omnisciencia enciclopedista²².

Así, para Goya la imitación se contraponía a la labor del artista, que “alejándose completamente de ella ha llegado a expresar formas y movimientos que no han tenido lugar más que en su imaginación”²³. Esta concepción va en sintonía con dichas manifestaciones, que se remontan ya a principios del siglo, como se aprecia desde 1712 con *Pleasures of Imagination* de Joseph Addison, su versificación de 1745 por Mark Akenside, con el prefacio a las *Odas* de Joseph Warton²⁴, y con el *corpus* teórico germano. De hecho, para Friedrich Schleiermacher “Phantasie das Höchste und

²¹ Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, Caracas: Monte Ávila, 1993, p. 54. Para Tania Collani, “au sein du courant romantique qui traverse l’Europe, le fantastique apporte de l’espoir à l’homme, il est une confirmation du libre arbitre de l’esprit” [“en el seno de la corriente romántica que atraviesa Europa, lo fantástico aporta la esperanza en el hombre, es una confirmación del libre albedrío del espíritu”] (Collani, *La naissance du goût fantastique au XIX siècle: Musset chroniqueur et les arborescentes romantiques*, Bologna: Univerità degli Studio di Bologna, 2004, p. 17).

²² Vid. Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid: Cátedra, 1983. M^a Teresa Ramos Gómez adscribe dichas expresiones al afloramiento de lo que Gilbert Durand llamó “el régimen nocturno de lo imaginario”, el cual “inspiraría esta multiplicidad de manifestaciones que se oponen a la línea racional, diurna, del siglo XVIII” (Ramos Gómez, *Ficción y fascinación: literatura fantástica prerromántica francesa*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1988, p. 11).

²³ Primer anuncio no impreso de los *Caprichos*, texto de 1797 citado por Leonardo Romero Tobar en “Fantasía e imaginación en los textos goyescos”, en María Jesús Fariña Busto y M. Dolores Troncoso Durán (coords.), *Sobre literatura fantástica: homenaxe ó profesor Antón Risco*, Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2001, p. 111.

²⁴ En dicho prefacio el autor constataba que “the public has been so much accusom’d of late to didactic Poetry alone, and Essays on moral subjects, that any work where the imagination is much indulged, will perhaps not be relished or regarded” [“se ha acostumbrado tanto al público en los últimos tiempos a la poesía didáctica y a los ensayos sobre temas morales que cualquier trabajo en que la imaginación tenga pábulos quizá no sea apreciado o considerado”] (Warton, *Odes on Various Subjects*, London: R. Dodsley, 1746, p. 3) y declaraba que él mismo “looks upon Invention and Imagination to be the chief faculties of a Poet” [“estima la invención y la imaginación como las facultades principales de un poeta”], atribuyendo al ejercicio de las mismas el camino de la auténtica labor poética.

Ursprünglichste ist im Menschen”²⁵. Hermann August Korff, por su parte, se haría eco de “die Produktive Einbildungskraft zum Weltprinzip”²⁶.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel definió la imaginación como el “órgano de la actividad y de la satisfacción artística”²⁷ en su *Introducción a la estética*. En el capítulo segundo de dicha obra se ocupa de distintas concepciones del arte, entre ellas la que postula que “el arte debe limitarse a la imitación de la *Naturaleza*, de la *Naturaleza* en general, tanto interior como exterior”²⁸, que se remonta al Estagirita. Bajo su apreciación, esta concepción limitadora era aceptable “cuando la reflexión estaba únicamente en sus comienzos”²⁹ y “asigna al arte un objetivo puramente formal, el de rehacer de nuevo, con los medios de que dispone el hombre, lo que existe en el mundo exterior, y tal y como existe”³⁰. La satisfacción obtenida de tales imitaciones, siempre inferiores a sus modelos naturales, respondería a una suerte de puesta a prueba de destrezas y capacidades, pero en ella estaría ausente una auténtica labor de creación. Hegel ve como algo evidente “que el naturalismo puro y simple no puede constituir la base esencial del arte y, si éste debe ser natural en sus representaciones y manifestaciones exteriores, *en ninguna forma debe ajustarse rigurosamente, en estas representaciones y manifestaciones, a la Naturaleza exterior, imitándola servilmente, pues su objetivo esencial es otro*”³¹.

Aún más significativo, si cabe, de una búsqueda de sanción positiva hacia esa corriente es el maridaje propuesto por Horace Walpole en el prefacio a la segunda edición de *El castillo de Otranto*, novela seminal en la configuración de lo fantástico y lo gótico:

It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern.

²⁵ [“La fantasía es la suprema y primordial cualidad del hombre”] (Schleiermacher, *Über die Religion: reden an die gebildeten unter ihren verächtern*, Berlin: Deutsche Bibliothek, 1936, p. 94).

²⁶ [“La elevación de la imaginación creadora a un principio cardinal”] (Korff, *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte vol. III*, Leipzig: J. J. Weber, 1940, p. 278). En el ámbito español, más refractario a la valoración favorable de estas pulsiones imaginativas, dicha postura tendría uno de sus mayores adalides en José María Blanco White.

²⁷ Hegel, *Introducción a la estética*, Barcelona: Península, 1986, p. 30.

²⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 48.

³¹ *Ibid.*, p. 52. Las cursivas son mías.

In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances³².

Desde una perspectiva holística, dicho maridaje ha sido defendido por Carlos París con el siguiente aserto: “Fantasía y razón son potencias hermanas en el empeño de conformar la humana vida”³³, idea en que ahonda al definir al ser humano como animal “fantástico, mitificante y racional al par”, que en “la discordia y la alianza de ambas potencias ha de vivir creativamente. De ambas potencias en toda su culminación”³⁴.

Más tarde, con el Simbolismo y su reactualización de elementos románticos, Baudelaire entronizará a la imaginación como “reina de las facultades” invirtiendo en cierta medida la aseveración de Pope: “Mystérieuse faculté que cette reine des facultés! Elle touche à toutes les autres; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles”³⁵. Asimismo, declarará: “La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive”³⁶.

Ursula Kroeber Le Guin se ha pronunciado también recientemente en favor de la reivindicación de la facultad fantástica con palabras que recuerdan los argumentos de Warton: “Creo que la imaginación es la principal facultad de la mente humana. La

³² [“Era un intento de fusionar las dos clases de novela, la antigua y la moderna. En la primera todo era imaginación e improbabilidad: en la segunda, siempre se ha procurado, y a veces se ha conseguido, copiar con éxito la naturaleza. No ha faltado invención, pero los grandes recursos de la fantasía han sido condenados por una fidelidad estricta a la vida prosaica. Pero si en la última clase la naturaleza ha cercenado la imaginación, esta ha sido su revancha, ya que en las antiguas historias había sido totalmente excluida”] (citado en Emma Juliet Clery & Robert Miles (eds.), *Gothic Documents: A Sourcebook 1700-1820*, Manchester: Manchester University Press, 2000, p. 123).

³³ París, *Fantasía y razón moderna*, Madrid: Alianza, 2002, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 15. Se trataría de dejar atrás un enfoque reduccionista de la razón ilustrada, “une image d’elle-même qui la conduit à récuser tout ce qui n’entre pas dans ses lois” [“una imagen de sí misma que la conduce a rechazar todo lo que no se ajuste a sus leyes”] (Roger Bozzetto, “Une (H)istoire (du) fantastique a-t-elle une signification?”, en *Imaginaires et idéologies*, Caen: Cahiers du CERLI, 1984, p. 15).

³⁵ [“¡Misteriosa facultad esta reina de las facultades! Ella toca a todas las demás; las espolea, las envía al combate. Las imita hasta el punto de confundirse con ellas”] (Baudelaire, “Salon de 1859”, en *Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris: Lévy, 1868, p. 264).

³⁶ [“La naturaleza es fea, y prefiero los monstruos de mi imaginación a la trivialidad positiva”] (*ibid.*, p. 263).

fantasía, la habilidad, el arte de usar y controlar la imaginación en narrativa es el mejor y el más feliz ejercicio en el uso de esa facultad”³⁷.

Estas posturas me permiten dar pie a una puntualización que considero necesaria: la que concierne al empleo del término “fantasía” o “imaginación”, ya que algunos textos críticos que han abordado estos conceptos establecen una distinción entre ambas basada en matices cualitativos. Tal es el caso de Poe y su concesión a la distinción “*de grado* entre fantasía e imaginación, diciendo que ésta es aquélla *usada de forma elevada o sublime*”³⁸, matiz heredado de los primeros capítulos de la *Biographia Literaria* de Coleridge, aunque el norteamericano parece juzgarla rebatible y no del todo satisfactoria³⁹.

William Butler Yeats también reproduce en sus apreciaciones una contraposición semejante⁴⁰, así como Ross Larson en un libro de innegable relevancia para el objeto de mi estudio como *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, matizando, no obstante, que se trata de una diferenciación a veces difícil de establecer:

While it is true that all fiction is imaginary by definition, we are here concerned particularly with that class of fiction which breaks with the common view of experienced reality. The physical universe may be scarcely recognizable in works of fantasy and imagination, for the constituent elements have arbitrarily been recombined for a special effect. Such a uniquely distorted representation may be an author’s means of communicating a deeply personal, even a visionary experience of reality (imagination); alternatively, the novelty may be an end in itself, a whimsical invention designed only to please or excite the reader (fantasy), and not to enlighten him. The boundary between fantasy and imagination often is not so readily discernible⁴¹.

³⁷ En Jacinto Antón, “La ciencia ficción es una gran metáfora de la vida”, entrevista con Ursula Kroeber Le Guin (en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/26/actualidad/1351249058_818270.html, consultado el 2 de febrero de 2013).

³⁸ Edgar Allan Poe, “Fantasía e imaginación. ‘El hada culpable’ de Drake y ‘Alcifrón’ de Moore”, en Antoni Marí (selec.), *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía moderna*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011, p. 75.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Vid. sus Ensayos sobre el simbolismo / Essays on symbolism*, Madrid: Arte Poética, 2005.

⁴¹ [“Mientras es cierto que toda ficción es imaginaria por definición, aquí nos atañe en particular aquella clase de ficción que rompe con la visión común de la realidad experimentada. El universo físico puede ser apenas reconocible en las obras de fantasía e imaginación, porque los elementos constituyentes han sido arbitrariamente re combinados en pos de un efecto especial. Tal representación distorsionada de manera única puede ser el medio del autor para comunicar una experiencia de la realidad profundamente personal, incluso visionaria (imaginación); alternatively, la novela puede ser un fin en sí mismo, una invención caprichosa diseñada únicamente para agradar o excitar al lector (fantasía) y

Resulta conveniente mantener una identificación entre dos voces que resultan complementarias, tal y como las emplean Antonio Risco, Chiara Nejrotti, Roger Caillois (en obras citadas anteriormente en este trabajo) o el propio Francisco Tario, en lugar de entrar en derivas terminológicas que nos pueden apartar del curso deseable para la investigación. Es necesario destacar que la postura de Tario respecto a lo fantástico y su papel no fue sistematizada en ningún ensayo, pero sí diseminada en las escasas entrevistas que concedió y en declaraciones de algunos personajes de sus relatos que iremos reproduciendo más adelante.

Hume considera, en sintonía con postulados ya citados, la fantasía como una facultad propiamente humana que no ha de ser anulada. Aplicada al ámbito artístico, se presenta como una categoría estética universal que se extiende a través de diferentes períodos y formas; así también la contempla Helios Jaime, apreciando además su valor epistemológico:

Por abarcar diversos dominios de la expresión artística que comprenden épocas diferentes, por corresponder con formas de pensamiento que están relacionadas con la reflexión científica sobre el espacio y el tiempo, así como por constituir una estética que se fundamenta en una cosmovisión, llegamos a la conclusión de que lo fantástico, por comprender la diversidad de las formas estético-expresivas, supera el concepto mismo de género para configurarse en la noción de *movimiento*⁴².

Tal dimensión supragenérica (distanciada del enfoque todoroviano) es también puesta de manifiesto por Harry Belevan, para quien “los géneros han de estructurar las correspondencias necesarias para manifestar la *descripción* fantástica, aunque, por las mismas razones, lo fantástico no será –no puede ser– un *género* específico de la literatura sino una *expresión* susceptible de emanar de/en cualquier técnica o género”⁴³. Antonio Risco, por su parte, se refiere no a impulsos, movimientos o expresiones, sino a “intencionalidades”, aunque su planteamiento es muy similar. Según este, dentro de la literatura:

no para iluminarlo. La frontera entre fantasía e imaginación a menudo no es tan fácilmente discernible”] (Ross Larson, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, Tempe, Arizona: Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1977, p. ix).

⁴² Helios Jaime, “Introducción” a *Antología de relatos fantásticos argentinos*, Madrid: Espasa Calpe, 2006, p. 29.

⁴³ Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona: Anagrama, 1976, p. 105.

Hemos de buscar una manera definida por una intencionalidad fantástica por oposición a otra de intencionalidad realista, entendiendo por tal la que trata de limitar la realidad empírica como se muestra a nuestros sentidos al punto casi, a lo mejor, de poder confundirse con ella. La fantástica, en cambio, se opondría a la representación de esa misma realidad⁴⁴.

Afinando la definición de su concepción de lo fantástico, continúa: “Puede llegar a precisarse [...] en qué consiste la literatura de fantasía: aquella que hace aparecer en sus anécdotas elementos extranaturales, los cuales se identifican en cuanto se oponen de alguna manera a nuestra percepción del funcionamiento de la [N]aturaleza, de su normalidad [...]”⁴⁵. Por su parte, Franklin García Sánchez, define la fantasía como “aquello que en arte y literatura se opone al realismo, fracturándolo y señalando sus límites e insuficiencias. Fantasía es, pues, un término muy amplio donde se engloban las formas no miméticas. Dentro de él caben obviamente el (los) realismo(s) mágico(s), lo fantástico, el expresionismo, lo maravilloso y lo surrealista”⁴⁶.

Este mismo autor ofrece una definición a tener muy en cuenta de las características fundamentales de la estética romántica, entronizadora de la potencia imaginativa⁴⁷ (con Blake y los iniciadores alemanes como principales precursores en este sentido) y de lo fantástico; estas serían:

la dimensión surrealizante y el organicismo cósmico. El primer rasgo lo entiendo como la posibilidad de *recuperar no miméticamente la experiencia de lo real*, rescatándola desde el impulso creador. El organicismo cósmico lo traduzco en términos de animismo; o sea, como la creación de un espacio inestable y metamórfico en el que coexisten e incluso se funden órdenes diversos⁴⁸.

En cualquier caso, hemos de tener en cuenta que ninguna obra literaria excluye por completo el impulso mimético en favor del fantástico, y viceversa; así, Dieter

⁴⁴ Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid: Taurus, 1982, p. 13.

⁴⁵ Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid: Taurus, 1987, p. 25.

⁴⁶ García Sánchez, “Registros de la fantasía en *El portero* y en *Viaje a La Habana* de Reinaldo Arenas”, en *Sobre literatura fantástica: homenaxe ó profesor Antón Risco, op. cit.*, p. 230.

⁴⁷ En el marco romántico hispánico, son modélicas de este enfoque las declaraciones de José María Cuadrado acerca de la literatura decimonónica: “Arduo e insensato fuera prescribir leyes y señalar un círculo a la imaginación, a esta facultad más vasta que la creación entera, y creadora por sí misma: sólo algunos retóricos han osado decirle ‘de ahí no pasarás’” (Cuadrado, *Assaigs literaris*, Barcelona: Publicacions de L’Abadia de Montserrat; Universitat de les Illes Balears, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, 1996, p. 31).

⁴⁸ García Sánchez, *op. cit.*, pp. 229-230. Las cursivas son mías.

Petzold afirma –aunque empleando terminología distinta, plasmada en los sinónimos “noemático” y “fantasmático” heredados de David Clayton– que “noematic and fantasmatic kinds of discourse are not mutually incompatible; in fact [...] any text should be regarded as a mixture of noematic and fantasmatic discourse”⁴⁹.

Por ende, no hay que olvidar el hecho de que la fantasía “is an element in nearly all kinds of literature”⁵⁰. Jackson va más lejos y afirma que “all imaginary activity is fantastic, *all literary works are fantasies*”⁵¹, idea llevada al extremo por Borges cuando postula que toda literatura es fantástica, pues el universo también lo es. Su camarada Bioy Casares formuló una idea similar a la de Jackson cuando señaló que la idea de ficción “incluye la de fantasía, que vuelca en *historia* y en *cuento* significaciones como exageración, mentira, estafa. Diríase que el desengaño de la vida pone énfasis en el lado malo de esas palabras”⁵².

Angélica Gorodischer, alumna aventajada de Borges, se hizo eco de las ideas de éste de manera atemperada, pero compartiendo la opinión de que:

En cierto sentido, ya sabemos que toda narrativa es fantástica [...], todo lo que escribimos es inventado. Con un pie en la realidad, sí, pero absolutamente creado por el que escribe. En otro cierto sentido, todo lo que escribimos es real, aun lo que parece a primera vista más lejano, más extraño, más diferente de esa realidad insoportable. [...] Todo lo que aparece en las narraciones fantásticas o de ciencia-ficción tiene una base real, existe, está, es. Sólo que esas bases reales dan lugar al proceso de creación literaria y se convierten en un producto estético que va a ser clasificado como fantástico⁵³.

En el fragmento citado, la narradora argentina trae a colación un aspecto fundamental de la creación literaria: el autor toma elementos diversos procedentes del

⁴⁹ [“Los tipos de discurso noemático y fantasmático no son incompatibles; de hecho [...] todo texto debería ser contemplado como una mezcla de ambos”] (Petzold, “Fantasy Fiction and Related Genres”, *Modern Fiction Studies* 32 (1), 1986, p. 11).

⁵⁰ [“Es un elemento en prácticamente toda clase de literatura”] (Hume, *op. cit.*, p. 21).

⁵¹ [“Toda actividad imaginaria es fantástica, todas las obras literarias son fantasías”] (*ibid.*, p. 8). Esta especialista difiere con Hume en la terminología empleada, otorgando al concepto de fantasía una dimensión más específicamente literaria, aunque la idea subyacente es básicamente idéntica. Para Jackson “fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge” [“la fantasía es un modo literario del que deriva un número de géneros relacionados”] (*op. cit.*, p. 7), el lenguaje, o *langue* de donde derivan sus varias formas, o *paroles*, entendiendo el concepto de *modo* en el sentido que le otorgó Frederic Jameson al hablar de “structural features underlying various works in different periods of time” [“rasgos estructurales que subyacen a varias obras en diferentes períodos de tiempo”] (*ibid.*).

⁵² En Daniel Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, *op. cit.*, p. 193.

⁵³ Gorodischer, “Narrativa fantástica y narrativa de ciencia ficción”, *Plural* 188, 1987, p. 48.

mundo real para elaborar el ficcional; utiliza *realemas* –concepto acuñado por Even-Zohar– que se insertan en el texto y posibilitan el anclaje referencial en el mundo de la experiencia cotidiana⁵⁴. Estos realemas, por tanto, se hallan presentes en mayor o menor medida en las obras de ficción, y su inclusión se muestra ineludible, pues “a piece of fiction devoid of any connection with known reality would be incomprehensible”⁵⁵.

La necesidad de un grado de mimesis en la obra, de un anclaje referencial, por mínimo que éste sea, es postulada también por Linda Hutcheon: “the most extreme universes of fantasy are still referential; if they were not the reader could not imagine their existence”⁵⁶, y fue algo que Théophile Gautier ya advirtió en su crítica a los malos imitadores de Hoffmann (contrapuesta a su aprecio por la obra del alemán): “il faut dans la fantaisie la plus folle et la plus déréglée une apparence de raison, un prétexte quelconque, un plan, des caractères et une conduite, sans quoi l’oeuvre ne sera qu’un plat verbiage”⁵⁷.

Jackson tampoco olvida esta premisa al hacer notar que la fantasía “recombines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that ‘real’ world which it seems to find so frustratingly finite”⁵⁸. Alfons Gregori i Gomis, por su parte, puntualiza al respecto que “resulta imposible manipular significantes virtuales sin vinculación con

⁵⁴ “While items of reality (such as persons and natural phenomena, voices and furniture, gestures and faces) may be ‘there’ in the outside world, in terms of reference to them in a verbal utterance they constitute items of *cultural* repertoire, the repertoire of realia or, in short –for the sake of both convenience and transparency– *realemes*” [“Mientras los detalles de la realidad (como personas y fenómenos naturales, voces y mobiliario, gestos y rostros) pueden estar ‘allí’ en el mundo exterior, en términos de referencia a ellos en una expresión verbal constituyen elementos de un repertorio *cultural*, el repertorio de realia o, en resumen –por conveniencia y transparencia– *realemas*”] (Itamar Even-Zohar, “‘Reality’ and Realemes in Narrative”, *Poetics Today* 11 (1), 1990, pp. 209-210).

⁵⁵ [“Una pieza de ficción privada de cualquier conexión con la realidad conocida sería incomprensible”] (Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993, p. 1).

⁵⁶ [“Aun los universos más extremos de fantasía son referenciales; si no el lector no podría imaginar su existencia”] (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London & New York: Routledge 1988, p. 77).

⁵⁷ [“Incluso en la fantasía más loca y desatada se requiere una apariencia de razón, algún pretexto, un esquema, ciertos personajes y las trazas de un comportamiento, sin lo cual la obra no será más que una verborrea plana”] (Gautier, “Étude sur les Contes fantastiques”, en E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, Paris: Charpentier, 1849, p. viii).

⁵⁸ [“La fantasía recombina e invierte lo real, pero no lo elude: existe en una relación parasitaria o simbiótica con lo real. Lo fantástico no puede existir de forma independiente a ese mundo ‘real’ que parece encontrar tan frustrantemente finito”] (Jackson, *op. cit.*, p. 20).

la realidad que (nos) construimos”⁵⁹. Y Michel Lord incide en esta idea de dependencia de lo fantástico con las leyes causales y de la lógica, aunque dicha relación vaya encaminada a socavarlas tras tomarlas como punto de partida: “Contrariamente a lo que muchos piensan, lo fantástico, salvo algún caso excepcional, está gobernado por una lógica narrativa restrictiva. Para decir lo impensable, los fabuladores deben inventar universos teniendo en cuenta las leyes de la inteligibilidad”⁶⁰. Christine Brooke-Rose alberga una opinión muy similar, apoyada en la complementariedad de lo real e irreal como términos de un mismo binomio que necesitan, cada uno, de la respectiva existencia del otro: “Obviously there is a realistic basis in all fantastic narrative, and even a fairy-tale will have some point of anchorage in the real, since the unreal can only seem so as against the real”⁶¹.

Al respecto de las relaciones que estamos tratando, a veces problemáticas y matrices de tensión, Enrique Lynch advierte que lo fantástico

se sostiene en un binomio implícito –lo realista y lo fantástico– y se funda en una diferencia ontológica cuando menos discutible, puesto que a nadie escapa que, por su propia naturaleza, toda representación es obra de la fantasía y, por otro lado, aquello de lo que es representación (lo real) resulta impensable sin la capacidad de fantasearlo, es decir, de tener de él *phantasme*, como llaman los franceses a cierto tipo de ideaciones. [...] En rigor, un *phantasme* es una elaboración de lo real, un *constructo* generado por nuestras facultades y, en este sentido, un típico producto de nuestra “fantasía”⁶².

⁵⁹ Gregori i Gomis, “Lo fantástico *in-between*: de lo estético a lo ideológico”, en Ana M^a Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico*, Palencia: Cálam, 2007, p. 225. William G. Plank, por su parte, aclara que “‘pure imagination’ or ‘pure fantasy’ are improbable concepts, and that fantasy depends for its existence on the perception of an accepted reality” [“‘imaginación pura’ o ‘fantasía pura’ son conceptos improbables, y la fantasía depende para su existencia de la percepción de una realidad aceptada”] (Plank, “The Imaginary: Synthesis of Fantasy and Reality”, en Robert A. Collins y Howard D. Pearce (eds.), *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985, p. 77).

⁶⁰ Lord, “La organización sintagmática del relato fantástico: el modelo quebequés”, en Antón Risco, Ignacio Soldevilla y Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico: historia y sistema*, Salamanca: Colegio de España, 1998, p. 14.

⁶¹ [“Obviamente hay una base realista en toda narrativa fantástica, e incluso un cuento de hadas tendrá algún punto de anclaje en lo real, pues lo irreal solo puede parecerlo en contraposición a lo real”] (Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 81).

⁶² Lynch, “Lo fantástico en Poe”, en Félix Duque (ed.), *Poe. La mala conciencia de la modernidad*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009, pp. 130.

Él opta por “presentar lo fantástico como recurso que sirve para interpretar narrativamente o dar cuenta de cierta experiencia de lo real”⁶³. Aquí incluye a García Márquez, denostando el membrete mágico-realista (al que aludiremos más adelante), y explicando que en lo fantástico “se traspone un límite en la regla tácita de la verosimilitud trazada originalmente por Aristóteles en la *Poética*, [...] se invita al lector a admitir como plausible lo que contradice la experiencia ordinaria sin por ello dejar de atribuir al acontecimiento narrado cierto realismo verificable”⁶⁴.

Considera a Poe instaurador de una tradición representada también por Cortázar (y a la cual podemos adscribir a otros muchos escritores, entre ellos Tario) y también “diseñador de un realismo libre de la relación de verdad como correspondencia”⁶⁵. En ella, el efecto fantástico “equivale a descubrir siempre en la experiencia de lo real un *plus* de sentido inexplicable, descubrimiento que, como clave poética, arranca en Edgar Allan Poe”⁶⁶, y la narración “no solo trata de proponer una realidad distinta, un mundo posible, sino que trata de hacer posible (o mostrar que es posible) otra representación de la *experiencia real*”⁶⁷. La importancia del recurso a lo fantástico por parte del estadounidense estribaría “en haber legado a la tradición posterior, en especial a la tradición de la literatura americana del norte y del sur, una nueva vía de acceso no tanto a una realidad diferente de la realidad ordinaria cuanto a la diferencia misma entre real e imaginario”⁶⁸.

Por su parte, Denis Mellier subraya que lo fantástico no se nutre de elementos sobrenaturales en mayor medida que las formas realistas, sino que dirige la mirada hacia “el imaginario”, y que en él la acción –tan frecuentemente ligada– del terror “suggère une situation paroxystique où l’effet de la fiction se constaterait avec plus d’intensité”⁶⁹, afirmación con que el especialista galo incide en una marcada literariedad de lo

⁶³ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁹ [“Sugiere una situación paroxística en la que el efecto de la ficción se notaría con mayor intensidad”] (Denis Mellier, *L’Écriture de l’excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris: Honoré Champion, 1999, p. 408). Enrique Anderson Imbert ya hizo notar la evidencia de que “dentro de la literatura, que es siempre ficticia, hay ficciones que con extraordinaria energía se especializan en fingir mundos autónomos. Son los cuentos fantásticos” (Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Maymar, 1979, p. 243).

fantástico enarbolada como rasgo fundamental por algunos críticos, como luego veremos. Por su parte, el estructuralista Yuri Lotman señala que “el ambiente ‘inverosímil’ se crea sobre la base de las más profundas ideas del escritor acerca de los fundamentos inmovibles de la vida que le rodea, [y] es precisamente en lo fantástico donde se manifiestan los rasgos fundamentales de esa conciencia cotidiana que pretenden expulsar”⁷⁰.

De todo lo expuesto hasta ahora podemos colegir, por tanto, que el binomio fantasía/mímesis no funciona como una dicotomía tajantemente polarizada pese a la tradicional oposición categorial establecida entre ambos conceptos⁷¹. La idea de que no hay obra literaria que no conserve trazas de mímesis es también puesta de manifiesto por Lance Olsen:

Consequently, our imaginative gestures, whether expressed by so-called “mimesis” or so-called “fantasy”, are in essence no more than rearrangements of things taken from our environments [...]. It follows that ever the most seemingly fantastic being, concept or world is to some degree mimetic.

We might even go so far as to suggest that both “fantasy” and “mimesis” are simply models of a larger category, fiction, and that fiction is by definition a contrary-to-fact discourse –even when “facts” seem to play a major role in its composition⁷².

Así, la fantasía y la mímesis impulsarían dos modos de la ficción, los llamados tradicionalmente “fantástico” y “realista”, respectivamente. Olsen relaciona esta cuestión con la tesis central de Locke en el libro segundo de su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, según el cual no tenemos ideas innatas, sino que las recibimos de la experiencia. Nuestras ideas no serían más que re combinaciones de datos que hemos percibido a través de los sentidos, una suerte de *textos-collage*. Ese carácter

⁷⁰ Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1988, p. 283.

⁷¹ Cf. Ignacio Soldevila Durante, “La literatura fantástica: estado de la cuestión”, en María Jesús Fariña Busto y M^a Dolores Troncoso Durán (coords.), *Sobre literatura fantástica: homenaje ó profesor Antón Risco*, op. cit. En las páginas 31 y 32 ofrece una sucinta e ilustrativa diacronía del término.

⁷² [“En consecuencia, nuestros gestos imaginativos, expresados, bien mediante la llamada “mímesis” o la llamada “fantasía”, no son en esencia más que reordenaciones de cosas tomadas de nuestros entornos [...] Por tanto, incluso el ser, concepto o mundo más aparentemente fantástico es, en cierto grado, mimético. Debemos ir tan lejos como para sugerir que tanto “fantasía” como “mímesis” son simplemente modelos de una categoría mayor, la ficción, y que la ficción es por definición un discurso contrafactual, incluso donde los “hechos” parecen desempeñar un mayor papel en su composición”] (Lance Olsen, “Narrative Overdrive: Postmodern Fantasy, Deconstruction and Cultural Critique in Beckett and Barthelme”, en Brett Cooke, George E. Slusser y Jaume Martí-Olivella (eds.), *The Fantastic Other: An Interface of Perspectives*, Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1998, pp.71-72).

combinatorio de la facultad de la fantasía se pone de manifiesto, por ejemplo, en el proceso de elaboración de los seres fabulosos de la mitología. La esfinge, el grifo, el centauro, son combinaciones insólitas de datos empíricos *a priori* reconocibles, elaboradas mediante aquello que Johann Nikolaus Tetens denominó *Dichtkraft* (poder poético)⁷³, cuyo producto ejemplificador sería Pegaso.

Esta evidencia también fue advertida por Poe, quien rebate parcialmente el ya mencionado distingo entre fantasía e imaginación, rebajando su fuerza generatriz y advirtiéndolo que “la fantasía crea tanto como la imaginación, y ninguna de las dos crea en absoluto. *Todas las concepciones novedosas no son sino combinaciones inusuales*”⁷⁴, no generaciones *ex nihilo*, pues, como ya señaló José Bianco, autor cercano al círculo de la revista *Sur*, “ya se sabe que nadie inventa absolutamente nada, la literatura está inspirada por elementos de la realidad”⁷⁵ y “se ocupa de un acontecer imaginario que está integrado por elementos de la realidad, único material de que dispone para sus creaciones. Por eso la imaginación, que descifra e interpreta el enigma de la realidad, deberá mostrarse muy atenta a ella”⁷⁶.

El proceso de ficcionalización funcionaría, por consiguiente, a través de la selección y combinación de esos realemas. La ficción se presenta así como un discurso “contrary-to-fact” [“contrario a los hechos”], pero en ese grado de subversión de los hechos se pone de manifiesto el predominio de uno de esos impulsos. Irwin menciona, al respecto, que la presencia del ingrediente fantástico, “even preponderance, in a narrative, does not necessarily make a fantasy. Elements of the fantastic may be introduced, singly or in combination, into almost any form of imaginative literature from heroic epic to farce”⁷⁷. García Viñó abunda en esta clave⁷⁸:

⁷³ Vid. Tetens, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, Vol. 1, Leipzig: M.G. Weidmanns Erben und Reich, 1777, p. 115.

⁷⁴ Poe, *art. cit.*, p. 75, las cursivas son mías. Baudelaire parece abrazar también esta percepción de la facultad fantástica cuando menciona que esta “desarma toda la creación según leyes que proceden del interior más profundo del alma, reúne y articula las piezas, y crea con ellas un mundo nuevo” (citado por Walter Schurian, *Arte fantástico*, Madrid: Taschen, 2005, p. 16). Plank define las fantasías como “restatements of the real world, structurings of the building blocks of accepted reality” [“reconfiguraciones del mundo real, reestructuraciones de los bloques constitutivos de la realidad aceptada”] (Plank, *art. cit.*, p. 78).

⁷⁵ Bianco, *Ficción y reflexión*, México: FCE, 1988, p. 359.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁷⁷ [“Incluso su preponderancia no elabora necesariamente una fantasía. Elementos de lo fantástico pueden ser introducidos, individualmente o en combinación, en casi cualquier forma de literatura imaginativa, de la épica a la farsa”] (William Robert Irwin, *The Game of the Impossible: A Rethoric of Fantasy*, Urbana: University of Illinois Press, 1976, p. 7).

Toda obra literaria posee ciertamente, y por lo general, un componente imaginativo. Surge del intelecto, pero también de la imaginación del autor. Hasta de aquél que nos relate un suceso como tantos que pueden ocurrir diariamente en cualquier lugar del mundo. Será un relato imaginario en tanto en cuanto no sea la narración de algo *realmente* sucedido. Sin embargo, todos reservamos la calificación de imaginativo para el escritor que en alguna –notable– medida escape a lo cotidiano y normal⁷⁹.

Julio Prieto, por su parte, sustenta su distinción entre el relato realista y el fantástico en una suerte de “vacío mimético” o privación mimética (que no sería, en último término, otra cosa que una cesión o carta blanca al impulso fantástico sin coerciones) característica del segundo: “Si la narración realista aúna el discurso mimético y el ‘efecto de real’, en el relato fantástico se daría sólo este último; se trataría de producir una suspensión de la incredulidad en cuanto a un hecho ‘imposible’; esto es, ajeno a la experiencia de lo real en una determinada época”⁸⁰.

Andrzej Zgorzelski hace una distinción cuaternaria entre “paramimetic literature” (donde habría una traslación alegórica del orden ficcional), “antimimetic literature” (en la cual se crearía una nueva realidad mágica o sobrenatural, engendrando una categoría que podríamos equiparar a lo maravilloso), “fantastic literature” (que presentaría en el texto la confrontación de un orden fantástico con otro orden), y “nonmimetic literature” (que presenta a la especulación del lector modelos posibles de realidad no confrontados textualmente con la empírica)⁸¹.

⁷⁸ Rachel Bouvet habla de un “coeficiente de irrealidad” de las obras literarias, siendo las fantásticas aquellas donde dicho coeficiente crecería exponencialmente (vid. *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*, Québec: Le Griot, 1998).

⁷⁹ Manuel García Viñó, “Un representante excepcional: Gustavo Adolfo Bécquer”, *Camp de l'Arpa* 98-99, 1982, p. 24.

⁸⁰ Prieto, “‘¡Realmente fantástico!’: notas sobre distopía y ciencia-ficción en el Río de la Plata”, en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt, M: Vervuert, 2009, p 73.

⁸¹ Zgorzelski, “On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature”, *Poetics Today* 5 (2), 1984, pp. 299-307.

2.2. Fantasía y mundos posibles

En este sentido, el concepto de *mundos posibles*, de gran fecundidad y utilidad en la teoría literaria, es relevante para lo que nos ocupa. Todo texto, como bien señala Umberto Eco, es “una máquina para producir mundos posibles”⁸². Siguiendo la nomenclatura propuesta por T. E. Little, habría que establecer una gradación entre mundos primarios, secundarios y terciarios. El mundo primario sería el de la experiencia, el de la realidad consensuada en la que nos movemos en nuestro quehacer cotidiano y sus diversas manifestaciones: “The study of possible narrative worlds will be facilitated, if we can define a *basic* narrative world to which all other possible narrative worlds will be related as its alternatives. It seems natural to propose for this role the narrative world which corresponds to our actual, empirical world”⁸³. Éste sería el mundo uno o primario, el punto de partida, el dominio de lo “natural”.

El mundo secundario es ficcional, un *heterocosmo* cuya creación, la ficcionalización propiamente dicha, es un acto guiado de selección de esos *realemas* y su posterior combinación en el seno de un mundo secundario, que “comes about through the loss of reality suffered by those empirical elements that have been torn away from their original function by being transposed into the text”⁸⁴.

Jacqueline Held subraya el hecho, ya patente, de que toda creación literaria posee un soporte real (por laxo que sea), y la invención de cualquier mundo subcreado no es “sino el fruto del vagabundeo de la imaginación alrededor de elementos conocidos”⁸⁵, de manera que “lo ‘natural’, lo ‘común’, lo cotidiano permanecen subyacentes aun en lo fantástico más desorbitado”⁸⁶. Para Tolkien, “creative fantasy is founded upon the hard recognition that things are so in the world as it appears under the sun; on a recognition

⁸² Eco, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen, 1981, p. 243.

⁸³ [“El estudio de los mundos narrativos posibles se verá facilitado si podemos definir un mundo narrativo básico con el cual todos los otros mundos narrativos posibles se relacionarían como sus alternativas. Parece natural proponer para este papel el mundo narrativo que corresponde a nuestro mundo real, empírico”] (Lubomír Doležel, “Narrative Modalities”, *Journal of Literary Semantics* 5, 1976, pp. 9-10).

⁸⁴ [“Se produce a través de la pérdida de realidad sufrida por esos elementos empíricos despojados de su función original al ser trasladados al texto”] (Iser, *The Fictive and the Imaginary*, *op. cit.*, p. 6).

⁸⁵ Held, *Los niños y la literatura fantástica: función y poder de lo imaginario*, Barcelona: Paidós, 1987, p. 59.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 57.

of fact, but not a slavery to it”⁸⁷. Por su parte, Ann Swinfen, quien sigue la senda teórica del autor de *El señor de los anillos*, enuncia que toda fantasía “requires a firm basis in primary world reality”⁸⁸.

Por tanto, y acudiendo nuevamente a Little, podemos postular lo siguiente:

All writers of creative fiction are Subcreators of Secondary Worlds. [...] A license is granted to writers of “normal” creative fiction to change the Primary World for the purpose of their art. Fantasy begins when an author’s Secondary World goes beyond that license and becomes “other”... Such a subcreation should be called a *Tertiary World*⁸⁹.

La noción de acto de la “subcreación” es también compartida por Tolkien, aunque este la dota de ciertas resonancias teológicas al asemejarla al acto divino de creación sin la prerrogativa de la generación *ex nihilo*, pues ya hemos visto que contempla ese basamento real para la labor del autor fantástico.

Siguiendo nuevamente la estela de Little, podríamos describir el acto de ficcionalización como un proceso a través del cual el autor modifica el mundo primario (no ficcional) tomando realemas procedentes de este espacio, recombiniéndolos e integrando esa información extratextual en el nivel del texto para crear un mundo secundario de ficción donde lo que ocurre es contrafactual, en función de una licencia que limita el grado de subversión fáctica que puede tener lugar en el seno del mundo ficcional. Por tanto, y como ya hemos visto, cualquier mundo posible se elabora en base a los realemas que constituyen la materia prima de la construcción de mundos, aunque en su construcción también intervienen elementos procedentes de la tradición cultural y artística. Como bien señala Pierre Jourde:

Le monde imaginaire ne connaît pas la génération spontanée. Il es fait de morceaux de “réalités”. Ou, plus exactement, il se constitue en opérant un travail complexe de métamorphoses et de croisement à partir d’un donné qui n’est pas seulement fait de la

⁸⁷ John Ronald Reuel Tolkien, *The Tolkien Reader*, New York: Ballantine, 1966, p. 55.

⁸⁸ [“Requiere una base firme en la realidad del mundo primario”] (Swinfen, *In Defence of Fantasy: a Study of the Genre in English and American Literature Since 1945*, London: Routledge & Kegan Paul plc, 1984, p. 76).

⁸⁹ [“Todos los escritores de ficción creativa son Subcreadores de Mundos Secundarios [...] A los escritores de ficción creativa “normal” se les otorga la licencia de cambiar el Mundo Primario para los propósitos de su arte. La fantasía comienza cuando el Mundo Secundario de un autor va más allá de esa licencia y se convierte en “otro”... Tal subcreación debe ser llamada Mundo Terciario”] (citado por Neil Cornwell, *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 16).

réalité telle qu'elle apparaît dant les atlas et les encyclopédies, mais également des mythes, des légendes de tous les univers imaginaires déjà existants. De ce matériau naissent des ensembles nouveaux qui présenteront de façon plus ou moins évidente un air de parenté avec leur origine⁹⁰.

El mundo fantástico o “terciario” surge a raíz de la subversión, de la ruptura. El “world making” –siguiendo terminología de Nelson Goodman⁹¹– supone ya un hiato fuera de las fronteras de ese mundo primario. En el caso del mundo ficcional fantástico, ese salto es cuantitativamente mayor y el “aire de parentesco” mencionado más ligero o menos evidente, dilatando el extrañamiento obtenido⁹² hasta el punto de romper la licencia que establece las fronteras del mundo ficcional secundario. ¿Cómo se logra esto? Siguiendo a Eco, la clave está en el grado que alcanza la contrafactualidad de los hechos narrados:

Los sucesos narrados de modo “realista” son siempre contrafactuales respecto a la evolución del mundo real, pero la narrativa realista juega con contrafactuales del tipo de “¿qué sucedería, si en un mundo biológica, cosmológica y socialmente similar al normal se produjeran acontecimientos que de hecho no han sucedido, pero que, aún así, no repugnan a su lógica?” [...] Lo que distingue la narrativa fantástica de la realista es, en cambio, el hecho de que el mundo posible es estructuralmente distinto del real. Uso el término “estructural” en sentido muy lato: puede referirse tanto a la estructura cosmológica como a la estructura social [...]. Así, pues, diremos que el contrafactual con que juega la literatura fantástica es de este tipo: “¿qué sucedería, si el mundo real no fuera semejante a sí mismo, es decir, si su estructura fuera distinta?”⁹³.

La pregunta que cierra esta cita de Eco es equivalente a la que, según el escritor mexicano Alberto Chimal, formula implícitamente la literatura fantástica como síntoma

⁹⁰ [“El mundo imaginario no conoce la generación espontánea. Está hecho de pedazos de realidad. O, más exactamente, se constituye operando un trabajo complejo de metamorfosis y de cruzamiento a partir de una idea que no está solamente hecha de la realidad tal como aparece en los atlas y las enciclopedias, sino también de los mitos, de las leyendas de todos los universos imaginarios ya existentes. De este material nacen las nuevas combinaciones que presentarán de manera más o menos evidente un aire de parentesco con su origen”] (Jourde, *Géographies imaginaires des quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien, Paris : José Corti, 1991, p. 223).

⁹¹ Cf. *Ways of World Making*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1978. Goodman es un filósofo constructivista. La concepción de la realidad como algo en buena parte no apriorístico a la percepción, sino elaborado y compartido, y la creación de mundos, serían planteamientos ligados a esa corriente.

⁹² “Extrañamiento” es un término acuñado por el formalista ruso Viktor Shklovski (vid. Shklovski, “Eugenio Onegin: Pushkin y Sterne”, en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, tomo I, Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 187-189).

⁹³ Eco, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen, 1988, p. 186.

de su enfoque inherentemente no evasivo, sino de algún modo contestatario, que pone sobre aviso acerca de la falibilidad de la solidez de los enfoques tradicionales sobre el mundo y lo real: “¿Qué pasaría si el mundo fuera de otro modo?”⁹⁴.

De este modo, lo que caracteriza a lo fantástico literario es la construcción de un mundo ficcional cuya contrafactualidad socava la legalidad de aquellos gobernados por las leyes de la realidad consuetudinaria, mientras que el relato tradicionalmente “realista”, marcado por el predominio de la mimesis, nos enfrenta a un mundo ficcional regido por un “como si” que no entra en conflicto con esa realidad. Dicho de otro modo, la fantasticidad surgiría de una explotación de la productividad, en cierto grado exacerbada, del discurso literario, como manifiesta Angélica Gorodischer:

Bullente, eso que nos lleva más allá de los sentidos y de las buenas intenciones, más allá del héroe (y del antihéroe [...]), es la mirada difusa que abarca la miríada, es el misterio (vacilo ante la palabra magia) de la multiplicidad; es la capacidad de abrir puertas ahí en donde no las hay. Es en suma, el estallido. *Cuando, si y donde el texto estalla, hay narrativa fantástica*⁹⁵.

De ahí que Bioy Casares establezca en su prólogo a *La octava maravilla* de Vlady Kociancich, y a contrapelo de un desdén crítico auspiciado por la común apreciación negativa del término “fantasía”, “la primacía del relato fantástico sobre las demás formas narrativas: es el cuento por excelencia”⁹⁶, algo que ya hacía en su introducción a la *Antología de la literatura fantástica* compilada por él mismo, Borges y Silvina Ocampo. Este sería uno de los aspectos fundamentales de oposición de lo fantástico frente al realismo, donde el texto es considerado “como un espacio de reproducción de lo real, *no como un espacio de producción*”⁹⁷.

Ya Charles Nodier, uno de los predecesores franceses fundamentales tanto para el cultivo de lo fantástico como para su crítica, consideraba la ficción fantástica en 1830 (aunque enmarcándola en las contingencias históricas de aquella época) “la seule

⁹⁴ Chimal, *Grey*, México: Era, 2006, p. 9.

⁹⁵ Angélica Gorodischer, “A Telón Cerrado o La narrativa fantástica argentina después de Borges”, en Karl Kohut (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert V., 1996, pp. 149-150. Las cursivas son mías. Se trataría de esa “escritura del exceso” a la que, ya desde su título, remite el volumen de Mellier antes citado.

⁹⁶ *ABC de Adolfo Bioy Casares*, op. cit., p. 66. Mariano Baquero Goyanes comparte la apreciación del argentino cuando dice que “el cuento fantástico viene a ser algo así como el cuento por excelencia” (*El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC, 1949, p. 235).

⁹⁷ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Sevilla: Renacimiento, 2008, p. 21. Las cursivas son mías.

littérature esentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus”⁹⁸. Para Tolkien, lo fantástico constituía “the most nearly pure form [of Art]”⁹⁹. Alfons Gregori i Gomis también se hace eco de ese carácter altamente literaturizado (y engañosamente aislado o turriburnista) del cual estaría revestida la ficción fantástica: “En principio, lo fantástico se presenta bajo una potente imagen de literariedad que lo aparta de los presupuestos teóricos del compromiso en literatura como referencia evidente a lo real”¹⁰⁰.

Víctor Bravo también opina que, en la literatura de fantasía, lo propiamente literario es “puesto al desnudo” en mayor grado; esto es, que el carácter literario del texto y sus mecanismos de construcción pasan a un primer plano y resultan más patentes que en otras formas literarias. La fantasía conllevaría “la puesta en escena de las leyes del texto”¹⁰¹, una explotación de la productividad del discurso literario y una exposición de su ficcionalidad. Del mismo modo, para Harry Belevan la literatura de expresión fantástica es “la forma literaria más formada” o “la quintaesencia de la literatura”¹⁰², mientras que Caillois sostiene que “se sitúa súbitamente en el plano de la ficción pura”¹⁰³.

Volviendo al ilustrativo aporte teórico de los “mundos posibles”, Maria Nikolajeva establece una tricotomía de mundos: cerrados, abiertos e implícitos, que resulta de utilidad para afinar la construcción ficcional de los relatos fantásticos. Así se aprecia en los de Tario, sobre todo por lo que se refiere a los “mundos abiertos”:

Close world will denote a self-contained secondary world without any contact with the primary world [...]. *Open world* is a secondary world that has a contact of some kind, and both primary and secondary worlds are present in the text. *Implied world* is a secondary world that does not actually appear in the text, but intrudes on the primary world in some way¹⁰⁴.

⁹⁸ [“La única literatura esencial de la era de decadencia o transición que hemos alcanzado”] (Nodier, *Du fantastique en littérature*, Gien: Chimères, Barbe Bleue, 1989, p. 15).

⁹⁹ [“Casi la forma de arte más pura”] (Tolkien, *op. cit.*, p. 45).

¹⁰⁰ Gregori i Gomis, “Lo fantástico *in-between*: de lo estético a lo ideológico”, *art. cit.*, p. 215.

¹⁰¹ Bravo, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰² Belevan, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰³ “Prefacio” a su *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires: Sudamericana, 1970, p. 12.

¹⁰⁴ [“*Mundo cerrado* denotará un mundo secundario autónomo sin ningún contacto con el mundo primario [...]. *Mundo abierto* es un mundo secundario que tiene algún tipo de contacto, y tanto el mundo primario como el secundario se hallan presentes en el texto. *Mundo implícito* es un mundo

Por su parte, Francisco Javier Rodríguez Pequeño se apoya en la teoría de mundos posibles de Tomás Albaladejo (mundos posibles generados poiéticamente cuya existencia no es asumida fuera de los textos que los sostienen ni independientemente de la narratividad ficcional)¹⁰⁵, pero matiza que él no considera que los textos ficcionales no miméticos hayan de ser inverosímiles, pues estos pueden poseer verosimilitud a través de una apariencia de verdad¹⁰⁶. Establece la siguiente distinción, más esquemática, entre mundo real y mundo fantástico:

El modelo del mundo real es el empírico, el gobernado por las leyes naturales, el regido por la razón; en oposición a él se encuentra el modelo de mundo fantástico, que se define precisamente por esta oposición, por la antítesis. Al modelo de mundo fantástico pertenece lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable; en definitiva, lo que escapa a la explicación racional¹⁰⁷.

Sobre los mundos posibles, puntualiza Rodríguez Pequeño que, en su opinión, no son miméticos, sino “parcialmente miméticos”, “pues ya sabemos que el autor nunca se desliga totalmente de la realidad, pero la relación del referente con la misma es antimimética en mayor o menor grado”¹⁰⁸. Concretamente, con respecto a la fantasía indica que esta “podría ser parcialmente mimética, pero en ningún caso podemos hablar de la literatura fantástica como un tipo de literatura mimética, porque se aleja deliberadamente de ella, renunciando libremente a seguir la narración de acuerdo con las leyes del mundo real objetivo”¹⁰⁹. Este crítico se ocupa también de desentrañar la naturaleza del salto entre mundos posibles, el cual puede entenderse como una transición entre dos macromodelos de mundo (real y ficcional): en el macromodelo real entrarían los tipos I y II (verdadero y ficcional verosímil) y en el macromodelo

secundario que no aparece realmente en el texto, pero que irrumpe en el mundo primario de algún modo”] (Nikolajeva, *op. cit.*, p. 36).

¹⁰⁵ Vid. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus, 1992.

¹⁰⁶ Además, pone de manifiesto que, para él, “la verosimilitud es una cuestión que se mueve más en el dominio de la doxa que en el de la episteme” (Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, Barcelona: Eneida, 2008, p. 122).

¹⁰⁷ Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1995, p. 147.

¹⁰⁸ *Géneros literarios y mundos posibles*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 117-118.

fantástico lo harían los tipos III y IV (fantástico verosímil, que no se recoge en la clasificación de Albaladejo, y fantástico inverosímil, respectivamente)¹¹⁰.

En conclusión, la elaboración de ese mundo terciario puede llevarse a cabo de distintas maneras, si bien estas pueden sintetizarse en dos procedimientos básicos:

1. La ruptura con la verosimilitud tiene lugar en el seno de un mundo ficcional secundario, un “*physically possible world*” que posee “the same natural laws as does the actual world”¹¹¹, por medio de un hiato que desafía de manera irreductible esas leyes, cuestionándolas radicalmente y haciendo patente la invalidez de la estructura aceptada como subyacente a ese mundo. Así, se produce la confrontación entre dos códigos semióticos, un choque de mundos, un oxímoron, una violación de la legalidad ontológica vigente, una “overt violation of what is generally accepted as possibility”¹¹², una “heterofanía”¹¹³. Esta misma “ilegalidad” sería la contemplada por Roger Caillois en su concepción de lo fantástico, cuya “instancia esencial” es “la Aparición: lo que no puede suceder y que no obstante se produce, en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado y del cual se estimaba al misterio desterrado a perpetuidad”¹¹⁴, y que por ello constituye “una ruptura de la coherencia universal”¹¹⁵, “una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables”¹¹⁶. Se englobaría en esta tendencia lo que tradicionalmente (a partir del enfoque de Todorov y Caillois) se ha denominado como relato fantástico, así como la nueva modalidad de lo neofantástico, de la cual hablaremos después. Lo primero sería aquello que Juan Herrero Cecilia denomina

¹¹⁰ Esta clasificación se halla en Rodríguez Pequeño, “Referencia fantástica y literatura de transgresión”, *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 2, 1991, pp. 145-156.

¹¹¹ [“Mundo físicamente posible [que posee] las mismas leyes naturales que el mundo real”] (Raymond Bradley y Norman Swartz, *Possible Worlds: An Introduction to Logic and its Philosophy*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1979, p. 6).

¹¹² [“Evidente violación de lo que es generalmente aceptado como posibilidad”] (Irwin, *The Game of the Impossible*, op. cit., p. 4).

¹¹³ Este es el nombre dado por José Ricardo Chaves a la irrupción fantástica que transgrede las fronteras establecidas (“La literatura fantástica de Amado Nervo”, *Texto Crítico* 4 (8), 2001, p. 231).

¹¹⁴ Caillois, *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona: Edhasa, 1970, p. 13.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 11.

¹¹⁶ *Ibid.*

como lo “fantástico canónico o clásico”¹¹⁷ y que para él, para Risco y, salvo excepciones, para la crítica de lo fantástico en general, requiere una problematización de los elementos extranaturales, los cuales han de sorprender, perturbar o inquietar a quienes los experimenten, o al menos albergar potencialmente la capacidad de suscitar ese efecto.

2. El mundo ficcional presentado se muestra desde un principio como estructuralmente distinto al “real” que conocemos. Desde un principio se ingresa en la no-familiaridad, con lo que no hay un conflicto entre dos órdenes. El contraste no se establece en el propio texto, sino en función de la realidad extratextual en la que se halla inmerso el lector implícito. Nos hallaríamos en tal caso en los ámbitos de lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción. La ausencia de conflicto posibilitaría una síntesis aproblemática o “contaminación” mutua. Escribió Enrique Anderson Imbert acerca de la literatura hispanoamericana que en ella:

lo verídico del realismo constituye la tesis,
lo sobrenatural del fantástico la antítesis,
*lo extraño del realismo mágico la síntesis*¹¹⁸

Esta distinción resulta muy relevante, pues establece la diferencia entre los textos en que la transición de un mundo secundario mimético a un mundo terciario no-mimético tiene lugar en el seno de la misma narración, por un lado, y aquellos en los que se ingresa en el mundo terciario desde un primer momento, por otro. De este modo, el grado de fantasía frente a mímesis sería la piedra de toque para englobar un texto dentro de la amplia categoría de lo fantástico literario, el cual presenta esos mundos terciarios, “mundos posibles que la escritura construye a partir de un necesario enfrentamiento, una disidencia obvia, con los aconteceres corrientes del mundo físico: la realidad”¹¹⁹. En el primer procedimiento habría una economía de elementos

¹¹⁷ No obstante, y a contrapelo de la postura crítica mayoritaria al respecto, él concibe lo que llama neofantástico hacia finales del XIX, con la eclosión del interés por el ocultismo y el esoterismo, y lo contempla en función de un afán ilustrativo o didáctico en el relato, siguiendo en cierta medida los pasos de Jacques Finné (cf. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000).

¹¹⁸ Citado por Elsa Dehennin, *Del realismo español al fantástico hispanoamericano: estudios de narratología*, Genève: Librairie Droz, 1996, p. 63. Las cursivas son mías.

¹¹⁹ Luis Barrera Linares, *El traje narrativo de Trejo: análisis comunicacional de la cuentística de Oswaldo Trejo*, Caracas: La Casa de Bello, 1994, p. 33.

fantásticos, que normalmente se reducen a esa aparición singular o no más que a una reducida serie de ellas. Borges lo detectó en H. G. Wells y lo juzgó sintomático de un *Zeitgeist* determinado: “Wells entendía que un relato fantástico debe incluir un solo hecho fantástico; esa opinión corresponde a una época incrédula, que no se entrega fácilmente a lo maravilloso”¹²⁰. En el segundo, el desarrollo cuantitativo de lo fantástico no constituiría la excepción, sino la regla.

La progresiva evolución de lo fantástico literario en el siglo XX ha generado un corpus de textos cuya característica esencial sería la asimilación de lo fantástico a la cotidianidad recreada en la trama; esto es, obras en las que el elemento fantástico que irrumpe en ella no motiva una reacción de extrañeza en los personajes que lo experimentan, sino que es aceptado por ellos como si no se tratara de un atentado contra las leyes que gobiernan la realidad. Esto sería prontamente abordado por Sartre en “Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje” y supondría esa generalización de lo fantástico que hallamos en Kafka (y también en el texto de Blanchot del que Sartre se ocupa primordialmente en ese escrito), así como el hecho de que lo sobrenatural sea aparcado en favor de un retorno a lo humano y una mayor interiorización¹²¹. A este nuevo tipo de relato fantástico se lo ha denominado *neofantástico*¹²², y surge ligado a un cuestionamiento fundamental sobre la naturaleza de la realidad con la socavación progresiva de los paradigmas del racionalismo occidental, y con una nueva postulación de la realidad que halla su eco tanto en la literatura y el arte como en determinadas corrientes científicas y de pensamiento.

Uno de los textos más representativos de esta derivación de lo fantástico sería *La metamorfosis* de Kafka, que presentó problemas a Todorov al no encajar en su teoría (centrada esta en el modelo decimonónico)¹²³: “Con Kafka nos hallamos pues frente a lo

¹²⁰ Contratapa de Wells, *La puerta en el muro*, Madrid: Siruela, 1986.

¹²¹ Vid. Sartre, “Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje”, en *El hombre y las cosas*, Buenos Aires: Losada, 1960, pp. 91-106.

¹²² Término acuñado por Jaime Alazraki en sus escritos sobre el asunto: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (Madrid: Gredos, 1983), y su artículo publicado con posterioridad, “¿Qué es lo neofantástico?”, incluido en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco / Libros, 2001, pp. 265-282. Alazraki lo vincula fundamentalmente a la obra de Cortázar, quien acogió su empleo en una entrevista (la última que concedería) realizada por Omar Prego (vid. Omar Prego, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Muchnik, 1991, pp. 153-154), y yo lo estimo el más adecuado para referirnos a este nuevo *corpus* de narraciones.

¹²³ Yuri Kagarlitski sostiene una postura análoga respecto a Kafka: “En él, lo sobrenatural y lo real ya no son dos estratos ininterrumpidos. Ambos aparecen partidos en trozos, y estos fragmentos mezclados

fantástico generalizado. [...] lo que en el primer mundo [el del cuento fantástico clásico] era una excepción se convierte aquí en la regla”¹²⁴. Mediante la aceptación aparentemente no conflictiva del prodigio, el relato neofantástico exagera cierta voluntad subversiva, aumentando la extrañeza a ojos del lector. No sólo resulta insólito el suceso, sino también la reacción de inesperada indolencia de los personajes que lo enfrentan. Según su mecanismo:

Si la realidad está definida en términos de una lógica causal es natural que todo aquello que rebase sus límites deba llamarse “irreal” o “fantástico”. Pero, si concebimos la realidad como un espacio donde lo causal es una geometría, aunque no la única, y donde hay lugar para otras geometrías no causales, que repugnan a la razón pero que expresan nuevas formas dentro de ese espacio, es natural que lo fantástico adquiera también su carta de realidad. Más aún: que la realidad expresada por lo fantástico alcance un grado de complejidad semejante al de la geometría no-euclidiana en relación con la geometría métrica¹²⁵.

Se podría considerar que, en cierta medida, estos planteamientos tenían ya un precedente decimonónico en el español (nacido en Venezuela) Antonio Ros de Olano, un autor que también merecería una perentoria recuperación y cuya fantasía

es una irrupción en la vida del absurdo desatado, desenfrenado, libre, que abarca a toda la existencia del ser humano. Y ese absurdo es un elemento más de la realidad y en sus cuentos no es tratada la fantasía de otra manera que *como un elemento más que rodea a los personajes*. Por tanto, lo fantástico en Ros es, a la vez, *cotidiano y es presentado como un elemento más de la vida, aceptado como una convención, como una costumbre, sin que los personajes se asombren de ello, ni reaccionen ante los hechos fantásticos de forma diferente de cómo reaccionan ante los hechos más usuales*¹²⁶.

Roger Bozzetto habla, para designar algo muy semejante a lo que nos estamos refiriendo como neofantástico, de “le fantastique moderne” en un artículo homónimo de 1980, y considera que, en las narraciones donde se encuentra

son los que confieren al mundo de Kafka ese carácter fantástico” (Kagarlitski, *¿Qué es la ciencia ficción?*, Barcelona: Labor, 1977, p. 87).

¹²⁴ Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: Buenos Aires, 1982, p. 206.

¹²⁵ Alazraki, *En busca del unicornio*, op. cit., p. 62.

¹²⁶ Borja Rodríguez Gutiérrez, “Introducción” a su *Antología del cuento romántico*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 70, las cursivas son mías. Olano, al igual que Tario, ha sido calificado como raro por Juan Valera o Pere Gimferrer, quien considera su novela *El doctor Lañuela* como “la obra más rara de la literatura española” (Gimferrer, *Los raros*, Barcelona: Planeta, 1985, p. 107).

on est dans une vision plutôt schizoïde, semblable par certains traits à l'univers des psychotiques [...]. C'est sans doute pour cette raison que le fantastique moderne d'un Kafka, d'un Cortázar, de Thomas Owen ou de Noël Delvaux, apparaît comme terrifiant et glacial. *En fait il oblitère la confrontation entre Nature et Surnature, fondement du fantastique antérieur*, au profit d'une immanence emplie de terreurs indicibles¹²⁷.

Ana González Salvador bautiza esta vertiente, que “sin duda debe su existencia a F. Kafka”¹²⁸, como lo “insólito familiar”¹²⁹. Y esa familiaridad provendría del establecimiento de un *continuum* entre los planos que en el relato fantástico clásico entran en colisión, con la consiguiente ampliación (más que problematización) de lo real. Esto acercaría la poética de lo neofantástico a los afanes surrealistas y al realismo mágico, con esa síntesis mencionada por Anderson Imbert. No obstante, a diferencia de esta última categoría, en lo neofantástico el fenómeno, pese a no ser contemplado por extrañeza por los personajes, seguiría suponiendo algo inusual, una excepción, y suscitando un “miedo metafísico”¹³⁰.

Por su parte, Rafael Llopis contempló de forma un tanto tardía y con cierto alarmismo, pero también concediéndole la potencialidad de aportaciones positivas:

la posibilidad de que los dos famosos planos –el real y el imaginario– en cuya tajante separación tanto insisto, puedan llegar a aproximarse. En efecto, en esta época de profunda crisis que vivimos [...] lo fantástico y lo real parecen a veces confundirse peligrosamente. Sin embargo es también posible que esta permeabilidad entre los dos planos –que sin duda reviste el máximo peligro epistemológico– produzca frutos positivos en el futuro [...]. En teoría al menos, lo que ha alcanzado la máxima separación está maduro para sintetizarse¹³¹.

¹²⁷ [“Nos hallamos inmersos en una vision esquizoide, semejante en ciertos rasgos al universo de los psicóticos [...]. Es sin duda por esta razón que lo fantástico moderno de un Kafka, de un Cortázar, de Thomas Owen o de Noël Delvaux aparece como glacial y terrorífico. De hecho oblitera la confrontación entre naturaleza y sobrenaturaleza, fundamento de lo fantástico anterior, en beneficio de una inmanencia plena de terrores indecibles”] (Bozzetto, “Les récits d’horreur moderne, romans d’initiation?”, *Métaphores* 19, 1991, p. 48). Las cursivas son mías, y están encaminadas a poner énfasis en ese aspecto sintético de lo “fantástico moderno” bozzettiano, que anularía la dicotomía opositiva en cuestión, eje de lo fantástico clásico.

¹²⁸ González Salvador, “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de estudios filológicos* 7, 1984, p. 225.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 226.

¹³⁰ David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma, 2011, pp. 96 y ss.

¹³¹ Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid: Júcar, 1974.

Aunque en el análisis pormenorizado de la cuentística tariana nos detendremos en el ingrediente neofantástico, cabe adelantar desde ahora que allí tiene el suficiente peso como para que Francisco Javier Ordiz Vázquez considere al prosista mexicano “uno de los principales representantes de esta vía de expresión”¹³², junto con Homero Aridjis.

Pongo énfasis en estos planteamientos porque constituyen el marco en que ubicar la poética de lo fantástico en Francisco Tario, quien no efectuó una sistematización de sus opiniones sobre el particular, pero sí vertió en una de las pocas entrevistas que se conservan con él una significativa respuesta a la pregunta “¿qué es la literatura fantástica?”. Allí, se ubica en la exigencia de anclaje verosímil y de suspensión efectiva de la incredulidad para que lo fantástico funcione:

Ante todo convendría hacer notar que lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso. Por tanto, hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que éste tiene para ser fabuloso o inmensamente grotesco. No se trata aquí, como verás, de arrancar lágrimas al lector porque el niño pobre no tuvo juguetes en la noche de Reyes, sino porque su padre –un hombre perfectamente honorable– quedó convertido en seta mientras regaba el jardín de su casa. Lograr que lo inverosímil resulte verosímil, ésa es la tarea. Y a mayor simplicidad y audacia, mayor mérito¹³³.

2.3. Papel y significación de la fantasía

A la luz del establecimiento de estas bases teóricas, cabe concluir que en este estudio el enfoque sobre el concepto de fantasía en literatura será comprensivo, colindante con el que han adoptado autores como Óscar Hahn, en cuyo empleo del término hallan cabida especies como el realismo mágico, el relato con elementos surrealistas, el cuento fantástico clásico o lo real maravilloso, “en el bien entendido [sentido] de que en ellas es altamente significativa la presencia de sucesos insólitos que

¹³² Ordiz Vázquez, “Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea”, en José Carlos González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas, 2009, p. 134.

¹³³ En José Luis Chiverto, “Entrevistas con Francisco Tario”, *La noche*, Gerona: Atalanta, 2012, p. 279. La valoración de la tarea que implica transmutar lo inverosímil en verosímil permea la teoría de Christine Brooke-Rose (vid. *op. cit.*). Ya Dostoievsky subrayaba la necesidad apremiante de una suspensión de incredulidad cuando opinaba que “the fantastic must be so close to the real that you almost have to believe in it” [“lo fantástico debe estar tan cerca de lo real que uno casi tenga que creerlo”] (citado en Jackson, *Fantasy...*, *op. cit.*, p. 27).

cuestionan a los diversos códigos de lo real”¹³⁴. Para él, la apertura hacia lo fantástico en las primeras décadas del siglo XX es en parte consecuencia “de la inclinación de los modernistas y sus seguidores a sobrevalorar la fantasía y a elogiar los llamados frutos puros de la imaginación”¹³⁵, aserto que quedará corroborado en páginas siguientes, donde, y en especial en relación con la cuentística tariana, será reivindicado el papel fundacional de la ficción fantástica modernista.

Esta, según Dolores Phillipps-López, “condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar las nuevas (y replantear las antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo”¹³⁶, planteándose como una

literatura subversiva que incursiona en el desorden, la anormalidad y la ilegalidad, la narrativa fantástica se construye *al revés*, aunque *desde* una base interna al orden cultural dominante, indexando lo ausentado, lo silenciado, lo expulsado. Expresión radical de la diferencia, legitimada estéticamente por el principio de autonomía, la narrativa fantástica modernista se perfila como discurso propiamente moderno¹³⁷.

Phillipps-López mantiene, así, una postura muy semejante a la de Rosemary Jackson, para quien “the fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made ‘absent’”¹³⁸. Sería una literatura del deseo, orientada a colmar una oquedad propiciada por las restricciones culturales: “fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints”¹³⁹.

Para Jackson, no es “escapista” ni desvinculada del contexto social, aunque la subversión que opera no puede identificarse con la llevada a cabo en el plano político: “it would be naive to equate fantasy with either anarchic or revolutionary politics. It does, however, disturb ‘rules’ of artistic representation and literature’s reproduction of

¹³⁴ Hahn, “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano”, en *El relato fantástico: historia y sistema*, op. cit., p. 171.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹³⁶ Phillipps-López, “Introducción” a *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 33.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁸ [“Lo fantástico traza lo no dicho y lo invisible de la cultura, lo que ha sido silenciado, invisibilizado, velado y hecho ‘ausente’”] (Jackson, *Fantasy...*, op. cit., p. 3).

¹³⁹ [“Es característico de la fantasía intentar compensar una falta debida a constricciones culturales”] (*ibid.*).

the ‘real’”¹⁴⁰. Karl Kroeber, quien fue hermano de la laureada cultivadora de la fantasía Ursula Kroeber Le Guin, escribió apreciaciones muy similares en relación con el cultivo moderno de lo fantástico, cuyo potencial emancipador no habría disminuido con el tiempo, sino que se habría visto incrementado: “Today, even more than Turing the Napoleonic era, it is fantasy that most rapidly allows us to recover the power thus using language creatively, to reassert our human power to overcome the strenght of human creations which function to dehumanize us by confining us within reified structures of our own making”¹⁴¹.

Risco, no obstante, sí parece otorgar cierto sesgo político a su análisis al atribuir al ejercicio de la fantasía una carga subversiva y erosionadora de paradigmas anquilosados sustentadores de un *statu quo* caduco. Así señala que

la razón, en su tradicional estructura, suponía el más sutil instrumento represivo del poder para defender implacablemente su “orden” gracias al culto ciego, “irracional”, que le rendía la mayoría de las gentes. Y así filósofos, teólogos, psicólogos, psiquiatras, gramáticos y críticos de arte se convertían en defensores de ese orden con no menos rudeza y fanatismo que los agentes de la autoridad¹⁴².

Por su parte, Petzold indica que la literatura de fantasía se halla instada por un modo aplicativo, en función del cual “may (and often does) expand its scope to take up social, political, philosophical, and religious themes as well”¹⁴³, mientras que Richard Mathews la presenta como “a literature of liberation and subversion. Its target may be politics, economics, religion, phsychology, or sexuality. It seeks to liberate the feminine, the unconscious, the repressed, the past, the present, and the future”¹⁴⁴.

¹⁴⁰ [“Resultaría ingenuo igualar la fantasía con políticas anarquistas o revolucionarias. No obstante, agita las ‘reglas’ de representación artística y reproducción literaria de lo real”] (*ibid.*, p. 8).

¹⁴¹ [“Actualmente, más si cabe que durante la era napoleónica, es la fantasía lo que nos permite con mayor premura recuperar el poder de usar el lenguaje creativamente, de reafirmar nuestro humano poder de superar la fuerza de las creaciones humanas que funcionan para deshumanizarnos por medio del confinamiento en estructuras cosificadas de nuestra elaboradas por nosotros mismos”] (Kroeber, *Romantic Fantasy and Science Fiction*, New Haven and London: Yale University Press, 1988, p. 139). Cortázar abriga una postura análoga cuando incluye lo fantástico dentro de aquello “que venga a salvarnos de ese robot obediente en el que tantos tecnócratas quisieran vernos convertidos y que nosotros no aceptaremos jamás” (Cortázar, *Obra crítica* /3, Madrid: Alfaguara, 1994, p. 111).

¹⁴² Risco, *Literatura y figuración*, *op. cit.*, p. 231.

¹⁴³ [“Puede (y a menudo lo hace) expandir su enfoque para ocuparse asimismo de temas sociales, políticos, filosóficos y religiosos”] (Petzold, *art. cit.*, p. 19).

¹⁴⁴ [“Una literatura de liberación y subversión. Su blanco puede ser la política, la economía, la religión, la psicología o la sexualidad. Busca liberar lo femenino, lo inconsciente, lo reprimido, el pasado, el presente y el futuro”] (Mathews, *Fantasy: The Liberation of Imagination*, London: Routledge, 2002, p.

Por otro lado, Lloyd Alexander la considera una vía de prospección honda de la realidad, no centripeta y evasiva: “Fantasy is hardly an escape from reality. It’s a way of understanding it”¹⁴⁵. Robert Scholes habla de “fabulation”, que sería “fiction that offers us a world clearly and radically discontinuous from the one we know, *yet returns to confront that known world in some cognitive way*”¹⁴⁶. Uno de los personajes de la novela *La estancia oscura* de Leonard Cline también vehicula una teoría contrapuesta a la de quienes acusan al impulso fantástico de escapismo vacuo o ensimismamiento: “La imaginación... ¡Cómo la malinterpretamos! Ha llegado a tomar el significado de huida y refugio de la realidad. Pensamiento autista, la ha llamado Bleuler. Y en el fondo es [...] un regreso a la realidad perdurable. Es afirmación en lugar de negación”¹⁴⁷.

Ya Ángel Rama llegó a conclusiones similares cuando, en un coloquio en La Habana, se apartó de “una cierta línea estética [que] ha condenado permanentemente a la literatura fantástica como una literatura de evasión [...]”. Pienso que a veces hay en lo fantástico algo mucho más metido en la vida y metido en lo profundo y en la problemática más auténtica que mucha literatura realista que exteriormente dice estar en los problemas”¹⁴⁸.

Reynaldo Jiménez se muestra heredero de la “disidencia” de Rama en términos más beligerantes: “A mí los que me interesan son justamente los que van más allá de la identidad. Los que no se quedan con el retrato, eso de escribir sobre levantarse, tomar un mate y ver a la novia; esa forma de realismo es una movida muy burguesa”¹⁴⁹. Ann

xii). En este libro, Mathews adopta una posición conciliadora ente fantasía e imaginación, considerando que la primera “unlocks imagination” [“libera la imaginación”] (*ibid.*, p. xi) y, por lo tanto, constituiría una suerte de apoyatura.

¹⁴⁵ [“La fantasía no constituye un escape de la realidad. Es una vía de comprensión de la misma”] (citado en John Hamilton, *You Write It!: Fantasy*, Minneapolis: ABDO, 2010, p. 4).

¹⁴⁶ [“Ficción que nos ofrece un mundo clara y radicalmente discontinuo respecto al que conocemos, pero que retorna a confrontarlo de alguna manera cognitiva”] (Scholes, *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1975, p. 29; las cursivas son mías).

¹⁴⁷ Cline, *La estancia oscura*, Madrid: Valdemar, 2002, p. 110.

¹⁴⁸ “Fantasmas, delirios y alucinaciones”, en VV.AA., *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana: Casa de las Américas (Centro de Investigaciones Literarias), 1970, p. 68.

¹⁴⁹ Citado en el “Editorial” de *Revista laboratorio* 5, 2001, <http://www.revistalaboratorio.cl/2011/12/editorial-nro-5/> (consultada el 22 de junio de 2012) Más beligerante es la deprecación contenida en la poética macedoniana: “Abomino de todo realismo” (Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la eterna*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 177). Ya en el frontispicio de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, el mismo autor vertía la opinión de que “Sin Fantasía es mucho el Dolor” (*No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967, p. 75). Y aún más desdeñoso se mostró Antonin Artaud cuando

Swinfen también denuesta esa primacía valorativa del realismo derivada de considerarlo con frecuencia “more profound, more morally committed, more involved with ‘real’ human concerns than a mode of writing which employs the marvellous”¹⁵⁰. El poeta y crítico Guillermo Carnero sigue esta senda cuando advierte de la desidia hermenéutica que la inclinación filorrealista puede amparar:

El realismo mal entendido es una agresión a la inteligencia y la sensibilidad del individuo, y le crea deformaciones mentales (aceptación pasiva y automática del mensaje) que pueden ser utilizadas para embucharle cualquier ideología. Por el contrario, un arte que requiera la participación activa, crítica, analítica, del espectador, forma individuos capaces de juzgar y reconocer por sí mismos, individuos aptos para la construcción de su propia libertad¹⁵¹.

Del carácter doloso de ese “realismo mal entendido” también habla Santos Alonso al criticar la postura de practicar

un calco inane de la fragmentariedad cotidiana para contar historias reales como la vida misma, en vez de una representación de la realidad, transformada y literaturizada por la ficción; pero no es mejor considerar la imaginación como una esencia absoluta e inmutable en sí misma, y a sus visiones como reflejos igualmente inalterables de su espejo o máscaras rígidas que se repiten y repiten sin modificaciones posteriores. En uno y otro caso es necesaria la creación de un mundo imaginario autónomo que no sea subsidiario ni de la realidad ni de la imaginación, sino a la inversa, que la vida y la imaginación sirvan como referentes auxiliares de la literatura¹⁵²

Entonces, cabría hablar de un episteme fantástico desautomatizador que obedecería al siguiente proceso descrito por Belevan:

el *desliz textual* hace corresponder una particular “realística” (escritura realista) con una “desrealística” (o descripción desrealista). Ese desliz textual suscita lo que hemos denominado un *conflicto dialéctico* del cual surge [...] un *orden nuevo* (como texto-

definió la llamada “realidad” como “cet excrément del esprit” [“este excremento del espíritu”] (*Oeuvres complètes*, T. VI, Paris: Gallimard, 1966, p. 16).

¹⁵⁰ [“Más profundo, más moralmente comprometido, más involucrado en preocupaciones humanas ‘reales’ que un modo de escritura que emplee lo maravilloso”] (Swinfen, *In Defence of Fantasy*, *op. cit.*, pp. 10-11).

¹⁵¹ Ángel Leyva, “Guillermo Carnero: un mundo de infinitos códigos (entrevista)”, *Arriba Cultural* 21-VII-1977, p. 26.

¹⁵² Alonso, Santos, “La imaginación fosilizada”, *Revista de Libros* 31-32, 1999, <http://www.revistadelibros.com/articulos/imaginacion-fosilizada> (consultada el 13 de junio de 2010).

concepto). Ese orden nuevo o *descripción fantástica* fomenta, a su vez, una *provocación lectural*, mediante la cual se manifiesta (se sintomatiza) *lo fantástico*¹⁵³.

Ese desliz mencionado sería deliberado y en mayor o menor medida equivalente a una mirada oblicua, albergadora de “una voluntad de ampliar las fronteras y las gramáticas desde las que algo caótico llamado realidad puede narrarse”¹⁵⁴, una visión rediviva afín a la mirada del hombre de la lupa compendiada por Bachelard:

El hombre de la lupa expresa una gran ley psicológica. Nos sitúa en un punto sensible de la objetividad, en el momento en que es preciso acoger el detalle inadvertido y dominarlo. La lupa condiciona, en esta experiencia, una entrada en el mundo. El hombre de la lupa no es aquí el anciano que quiere, con unos ojos cansados de ver, leer todavía el periódico. El hombre de la lupa toma el mundo como una novedad. Si nos confiara sus descubrimientos vividos, nos daría documentos [...] donde el descubrimiento del mundo, o la entrada en el mundo, sería más que una palabra gastada, más que una palabra empañada por su uso filosófico tan frecuente. [...] El hombre de la lupa suprime –muy simplemente– el mundo familiar. Es una mirada fresca ante un objeto nuevo¹⁵⁵.

Esto, de forma más beligerante, lo escenificó Luis Buñuel en el acto de rasgar el ojo en una obra pivotal del Surrealismo como *Un perro andaluz*¹⁵⁶. Y su compañero en esa punta de lanza del surrealismo cinematográfico, Salvador Dalí, fue autor de una

¹⁵³ Belevan, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵⁴ Jesús Montoya Juárez, “Introducción al caos a través de una mirilla”, en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Miradas oblicuas*, *op. cit.*, p. 15. Larson también se rinde a esta evidencia: “The complexities of existence cannot be fully apprehended from any single perspective and every artist may consider his original perception to be true and realistic” [“Las complejidades de la existencia no pueden ser totalmente aprehendidas desde una perspectiva única y cada artista puede considerar su percepción original como cierta y realista”] (Larson, *op. cit.*, p. 78). Para Gorodischer lo fantástico conforma “la verdadera literatura metafísica de este siglo, la más realista porque se dirige al más concreto de los temas: la medida del hombre y su puesto en el universo” (J. Sánchez, “Una mujer protagonista de la fantasía”, *La Opinión*, 14-2-1979, p. 14). Ello respondería al requerimiento de Dino Buzzati cuando consideró que “debe desembocar en una forma de realidad” (*Las noches difíciles*, Barcelona: Acantilado, 2009, contratapa).

¹⁵⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México: FCE, 1998, p. 204. Jean Cocteau sostuvo una definición de lo que él llamaba “lo maravilloso” que muestra puntos de contacto con estas concepciones; su definición de dicho concepto lo presenta como “el simple milagro humano y muy ceñido a la realidad que consiste en dar a los objetos y a los personajes una visión insólita que se escabulle del análisis” (Cocteau, *La dificultad de ser*, Madrid: Siruela, 2006, p. 46), y para cuyo afloramiento podrían ser propicios escenarios o marcos que en principio, y según las expectativas mayoritarias, no parecerían necesariamente proclives.

¹⁵⁶ Homenajeada en el corto de animación *El desaparecido mundo de los guantes* (1983), del animador checo Jirí Barta, ostensiblemente influido por el surrealismo al igual que su compatriota Jan Švankmajer.

novela (*Rostros ocultos*) que para Paul Ilie también respondería al establecimiento de un nuevo prisma por el cual filtrar la realidad: “como las perspectivas ordinarias producen las representaciones habituales de la existencia, una lente deformada llamará la atención sobre los aspectos inconspicuos y, por tanto, habitualmente ignorados de esa misma existencia”¹⁵⁷.

No hay que obviar que, en la trayectoria de estimación de lo fantástico, los surrealistas han ejercido un papel esencial. Ya su pope André Breton escribió que lo fantástico:

constitue à nos yeux par excellence, la clé qui permet d’explorer ce contenu latent, le moyen de toucher ce fonds historique secret qui disparaît derrière la trame des événements. C’est seulement à l’approche du fantastique, en ce point où la raison humaine perd son contrôle, qu’a toutes les chances de se traduire l’émotion la plus profonde de l’être et qui n’a d’autre issue, dans sa précipitation même, que de répondre à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes¹⁵⁸.

Walter Schurian, por su parte, no juzga baladí esta capacidad renovadora del perspectivismo cuando llama la atención sobre el hecho de que “uno de los principales rasgos distintivos de lo fantástico sea la percepción múltiple, las interpretaciones emocionales y *el pensamiento ‘divergente’*”¹⁵⁹. Asimismo, reconoce su capacidad (ejemplificada en Giorgio de Chirico) para generar extrañamiento y posibilitar “percepciones [que] empiezan a desconcertar el pensamiento convergente y ordinario y dan paso a un pensamiento nuevo y divergente. En este caso, *lo fantástico da pie a una compleja, significativa e inquietante ampliación del punto de vista del espectador*”¹⁶⁰. De este modo, la fantasía “explora constantemente la realidad en busca de lo nuevo y desacostumbrado e intenta hacerlo visible [...]. Se atreve a echar un vistazo tras el espejo; explora las áreas al margen del orden, de los sistemas y las categorizaciones”¹⁶¹.

¹⁵⁷ Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus, 1982, pp. 158-159.

¹⁵⁸ [“Constituye a nuestros ojos la llave por excelencia que permite la exploración del contenido latente, el medio de tocar ese fondo histórico secreto que desaparece bajo la trama de los acontecimientos. Es solo en el enfoque fantástico, en ese punto en que la razón humana pierde su control, que se dan todas las posibilidades de traducción de la emoción más profunda del ser y no hay otro asunto más urgente que no sea responder a la eterna demanda de los símbolos y los mitos”] (Breton, *La Clé des champs*, Paris: Pauvert, 1967, pp. 21-22).

¹⁵⁹ Schurian, *Arte fantástico*, op. cit., p. 14. Las cursivas son mías.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 17; las cursivas son mías.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

y “contribuye a explorar y dotar de sentido al alma humana, si bien en todas las épocas se ha valido de deformaciones extremas e incluso a veces se ha perdido en ellas [...]”. Después de todo el arte fantástico refleja con su énfasis, sus desbocados desvaríos y extravagancias las innumerables facetas de las distintas percepciones de la realidad”¹⁶².

Para David Roas, lo fantástico “es un camino perfecto [...] para contemplar la realidad desde un ángulo de visión insólito”¹⁶³. Ralph Yarrow llama asimismo la atención sobre la posibilidad que brinda lo fantástico de desautomatizar la visión, de evitar su anquilosamiento y de otorgar nuevas perspectivas, lo cual se consigue con ciertos procedimientos lingüísticos. No obstante, también cabe el peligro de caer en un conjunto o inventario de clichés y que esa capacidad se pierda:

The fantastic –unless and until we become blasé about it– is a threat or a challenge, a shock or a seduction. It takes us into “another world,” beyond the looking-glass or the grave, removed in time or space, but a world that is a mirror image of, a revelation of, an analogy for, the everyday one. It is a chance to “use the imagination,” which means sidestepping habitual frames of reference and seeing what else is there — a new perspective or a change in the functioning of consciousness¹⁶⁴.

Esta mirada novedosa y casi adánica iría aparejada a una renovación de los usos epistemológicos que haría de lo fantástico “figure d’un questionnement culturel”¹⁶⁵, correspondiendo a aquello que Hume llama *literature of vision*, la cual “invites us to experience a new sense of reality, a new interpretation that often seems more varied and intense than our own. Instead of turning our backs on everyday reality, as we do when seeking illusion, we absorb a new vision”¹⁶⁶.

¹⁶² *Ibid.*, p. 8.

¹⁶³ Roas, *Tras los límites de lo real*, op. cit., p. 14.

¹⁶⁴ [“Lo fantástico –a no ser que termine despertándonos hastío– es un desafío, un choque o una seducción. Nos lleva a otro mundo, más allá del espejo o la tumba, desplazado en el tiempo o el espacio, pero un mundo que es un reflejo, una revelación, una analogía del mundo cotidiano. Es una oportunidad de ‘usar la imaginación’, lo que significa apartarnos de los marcos habituales de referencia y ver qué más está ahí – una nueva perspectiva o un cambio en el funcionamiento de la conciencia”] (Yarrow, “Consciousness, the fantastic, and the reading process”, en Collins y Pearce (eds.), *The Scope of the Fantastic*, op. cit., p. 84).

¹⁶⁵ [“Figura de un cuestionamiento cultural”] (Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, Paris: Larousse, 1974, p. 12).

¹⁶⁶ [“Nos invita a experimentar un nuevo sentido de la realidad, una nueva interpretación que a menudo parece más variada e intensa que la nuestra. En lugar de volver nuestras espaldas a la realidad de todos los días, como hacemos cuando buscamos ilusión, absorbemos una nueva visión”] (Hume, op. cit., pp. 55-56).

Ángel Olgoso, uno de los autores españoles más relevantes dentro del cultivo de lo fantástico en los últimos años, también alberga una visión muy similar acerca de la función de la fantasía:

Creo que la razón no agota las respuestas posibles y que lo fantástico no sólo no es un género menor (“enmiendas a los planes de la Creación”, lo llamaba Arreola), sino que amplía el foco y permite acercarse a las cosas de otra manera, con mayor complejidad, con perspectivas insólitas, para llegar así a los rincones más increíbles de la mente, de la materia, de las probabilidades. Tampoco es un plan de evasión, no es huida (y si lo fuera, sería huida de los lugares comunes), sino en todo caso de iluminación¹⁶⁷.

María Teresa Ramos Gómez aboga por una concepción pareja del papel de lo fantástico, que tampoco juzga evasivo, como sus detractores suelen hacer:

No sustituye a la vida, a la mediocridad de una existencia, sino que intenta revelar la cara oculta que se esconde detrás de la apariencia. No hay que ver en él tan sólo un relato de evasión, sino fundamentalmente de *revelación*: la realidad visible no es la única realidad, como la auténtica vida no es la exterior. El relato fantástico logrado debe hacer pasar al lector del plano de lo cotidiano al del misterio, considerando este como un orden de realidad que nos es esencial; debe comunicar que el ejercicio de la razón puede ser, si se aplica de forma abusiva, mortal, y que hay zonas oscuras que nos son vitales¹⁶⁸.

Larson, en consonancia con la dicotomía que sostiene y que hemos reproducido al principio, reserva esta función a lo que él delimita como “literatura de imaginación” (“which in fact does not avoid human conflicts, though it treats them with symbolic techniques” [“que de hecho no evita los conflictos humanos, sino que los trata con técnicas simbólicas”]¹⁶⁹) frente a la fantasía, que estima orientada a la evasión. Como ya hemos adelantado antes, no vamos a seguir esa delimitación, sino que empleamos “fantasía” e “imaginación” como términos intercambiables para designar el impulso creativo estudiado en estas páginas teóricas.

Un personaje de un relato tariano se manifiesta en términos que delatan la postura del autor:

¹⁶⁷ En Luis García, “Eran otros tiempos. ¿Eran otros tiempos?”, entrevista en *Literaturas.com* 10 (Especial literatura fantástica), www.literaturas.com/v010/sec0803/entrevistas/entrevistas-02.html (consultada el 6 de octubre de 2012).

¹⁶⁸ Ramos Gómez, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁹ Larson, *op. cit.*, p. 78.

Entretanto un ser humano no haya aprendido a aceptar todas las mágicas posibilidades que nos ofrece la vida –aun aquellas que pudieran parecernos más inadmisibles y remotas–, uno no podrá tener la certeza de que ese ser existe plenamente, puesto que sólo de ese modo es como el hombre entra a formar parte de la vida tal cual es – poderosa, mágica, sorprendente, y como, de paso, logrará honrar a Dios con justicia y rendir culto a su imaginación fantástica¹⁷⁰.

Estas palabras pueden ponerse en relación con otras de Ana González Salvador, donde se asocia lo fantástico a la visión y al ingreso a una suerte de conocimiento prospectivo, de un “viaje a la semilla”: “Puede decirse que ‘lo fantástico’ es una visión de la realidad o, si se prefiere, la percepción de una realidad fundamental que nos aproxima a lo simbólico y que nos une, por sus raíces, a lo sagrado”¹⁷¹. Lo que se barrunta de la postura de Tario ante estas cuestiones lo ubica en un posicionamiento cercano a esa corriente de opinión, reactualizando postulados que ya se hallaban en el neoplatónico Giordano Bruno, especialmente cuando este consideraba “inconcebible que nuestra imaginación y nuestro pensamiento superen a la naturaleza y que ninguna realidad corresponda a esta posibilidad continua de espectáculo nuevo”¹⁷².

Según Jean Fabre, hay dos aspectos esenciales de la vida y de la actividad humana: “l’opposition de ces deux visions du monde, l’une horizontale fondée sur l’individuation générant séparation, dialectique, voire polémique, mouvement, donc trouble et angoisse. A l’inverse l’Holisme vertical tend vers une totalisation sécurisante. Il domine la mentalité archaïque”¹⁷³. Tendríamos, de este modo, una oposición entre, por un lado, la verticalidad y el afán totalizador del pensamiento arcaico, prelógico, y, por otro, la horizontalidad del moderno, lógico. El hombre moderno se situaría entre ambos, en un eje cuya tensión le produciría una suerte de desgarradura:

son horizontalité accrédite sa vision du monde matérialiste et positive et fonde la *doxa* commune dont le Surnaturel sera la négation. Il ne va pas de même de l’épistémè

¹⁷⁰ Francisco Tario, “Fuera de programa”, en *Una violeta de más*, México: Joaquín Mortiz, 1968, p. 149.

¹⁷¹ González Salvador, “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *art. cit.*, p. 208.

¹⁷² Citado por Juan Eduardo Cirlot, “El eclecticismo del siglo XIX y el de nuestro tiempo”, *La Vanguardia*, 5 de noviembre de 1963, p. 11.

¹⁷³ [“La oposición entre dos visiones del mundo, una horizontal fundada en la individuación que genera separación, movimiento dialéctico y polémico, y por ende turbación y angustia. A la inversa, el Holismo vertical tiende a una totalización aseguradora, y domina la mentalidad arcaica”] (Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris: José Corti, 1992, p. 25).

antérieure ou archaïque qu'au même moment reprend le Romantisme allemand, postulant à contre-courant l'intégration des divers savoirs dans une Naturphilosophie verticalisante¹⁷⁴.

Se hallaría ubicado entre esas dos epistemes, es decir, “dans une situation complexe de relations au monde anxiogènes, déchiré par la schizophrénie induite par les exigences de la *doxa* horizontale et le retour du refoulé archaïque”¹⁷⁵.

Así, ambas vendrían a ser una recuperación de los dos sistemas establecidos por Gilbert Durand: el régimen diurno (signado por geometrismo, diferenciación, oposición, exclusión y contradicción) y el nocturno, a su vez subdividido en una estructura mística (analógica) y otra sintética. En lo fantástico se manifestaría un anhelo de unidad equivalente a “les aspirations et les inquietudes d'une génération possédée de l'individualité, consciente de ses divisions et cependant possédée de la nostalgie de la unité”¹⁷⁶.

El sistema durandiano parece hallar eco en la contraposición (que no excluye la complementariedad, más bien la solicita para superar esa tensión esquizoide) entre luz apolínea y oscuridad dionisiaca explicada por Thomas McEvilley:

Bajo la luz apolínea cada cosa se ve clara y separada, como ella misma; en la oscuridad dionisiaca todas las cosas se funden en una invisibilidad fluida y derretida. Que nuestra cultura favorezca lo apolíneo en la era de la ciencia no es sorprendente. El valor de la luz está más allá de toda duda; pero donde no hay oscuridad, no puede haber iluminación. El rechazo de lo dionisiaco no ayuda al objetivo de la visión clara y total¹⁷⁷.

¹⁷⁴ [“Su horizontalidad acredita su visión materialista y positivista del mundo y funda la *doxa* común en la que lo sobrenatural será la negación, a diferencia del episteme anterior o arcaico que simultáneamente demanda el Romanticismo alemán, postulando a contracorriente la integración de los diversos saberes en una Naturphilosophie verticalizante”] (*ibid.*, p. 386). Ya Hegel se percató de que la cultura de su época y la inteligencia moderna habían convertido al hombre “en una especie de anfibio que vive en dos mundos contradictorios, entre los cuales la conciencia duda sin cesar, incapaz de fijarse y de tomar una decisión que le satisfaga” (Hegel, *Introducción a la estética*, *op. cit.*, pp. 72-73).

¹⁷⁵ [“En una situación compleja de relaciones ansiogénicas con el mundo, desgarrado por la esquizofrenia inducida por las exigencias de la *doxa* horizontal y el retorno de lo arcaico reprimido”] (Fabre, *op. cit.*, p. 79).

¹⁷⁶ [“Las aspiraciones y las inquietudes de una generación poseída por la individualidad, consciente de sus divisiones y por tanto poseída de la nostalgia de la unidad”] (Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*, Paris: Klincksieck, 1971, pp. 741-745).

¹⁷⁷ McEvilley, “Arte en la oscuridad”, en Adam Parfrey (ed.), *Cultura del apocalipsis*, Madrid: Valdemar, 2002, p. 18.

El régimen nocturno del imaginario, afecto a esa oscuridad dionisiaca coadyuvadora (pese a la aparente paradoja) a una macrovisión, va a ser el dominante en lo fantástico literario, y en el caso de Francisco Tario con especial notoriedad, como comprobaremos en páginas ulteriores dedicadas al análisis de su obra.

3. LO GÓTICO Y CATEGORÍAS CONCOMITANTES

Las historias de terror gótico, tanto en el cine como en la literatura, nos ayudan a distinguir algunos de nuestros más importantes deseos y ansiedades, desde los más interiores, mentales o espirituales, hasta los más amplios, de tipo social y cultural.

(Clive Barker)

3.1. Naturaleza de “lo gótico”

El término “gótico” designa un concepto problemático y escurridizo en su definición. Es dificultoso responder de un modo plenamente satisfactorio a la pregunta “¿qué es gótico?”, y el concepto puede resultar elusivo a los asedios críticos. Como Judith Wilt dice en su prefacio a *Ghosts of the Gothic*: “at this stage of our self-knowledge ‘the Gothic’ seems better caught, like Jupiter and Saturn, in varied bypassing circlings and ellipses”¹⁷⁸. Lo gótico ha terminado configurándose como “un modo de expresión que se encuentra en tantos lados, durante y después del siglo XX, que pareciera que hoy en día todo y nada es gótico a la vez”¹⁷⁹. Se plantea la cuestión de elegir entre una concepción amplia y abarcadora de lo gótico y una concepción restringida, pudiéndose definir “as a historically delimited genre or as a more wide-ranging and persistent tendency within fiction as a whole”¹⁸⁰. Aquí elegiremos la segunda opción y lo concebiremos como una categoría transhistórica.

No obstante, sí hallamos un consenso crítico amplio en cuanto al origen de lo gótico literario que, además, se solapa con el de lo fantástico. La anteriormente mencionada *El castillo de Otranto*, de Walpole, ha sido considerada como la piedra de toque fundacional. El alargado magisterio walpoliano en la corriente que nos ocupa y las posteriores prolongaciones que abrevan de ella fue ya puesto de manifiesto por el surrealista Paul Éluard en “El libro de lo invisible”, prólogo que escribió para dicha novela:

¹⁷⁸ [“En este estadio de nuestro autoconocimiento ‘lo gótico’ parece mejor aprehendido, como Júpiter o Saturno, en variadas circunvalaciones y elipses”] (Judith Wilt, *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot & Lawrence*, Princeton: Princeton University Press, 1980, p. xi).

¹⁷⁹ Miriam Guzmán y Antonio Alcalá, “Prólogo” a Miriam Guzmán y Antonio Alcalá (comps.), *Coloquio internacional gótico: tradición y evolución de un modo artístico 2008-2009*, México: Samsara, 2011, p. 10.

¹⁸⁰ [“Como un género históricamente delimitado o como una tendencia más abarcadora y persistente”] (David Punter, *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. The Gothic tradition, Vol. 1*, London: Longman, 1996, p. 12).

Horace Walpole fue el precursor de la novela negra: de Maturin (por la puesta en escena), de Lewis (por la apasionada precipitación de los acontecimientos), de Ann Radcliffe (por la frialdad en lo insólito). Y algunos de los grandes jirones de sombra del Castillo de Otranto alimentan el terrible fuego que encendieron Sade, Poe y Lautréamont para escapar a la nada¹⁸¹.

No obstante, recientes estudios han reivindicado la importancia de dos novelas irlandesas anteriores: *The Adventures of Miss Sophia Berkley* de Elizabeth Griffith (1760) y *Longsword, Earl of Salisbury* de Thomas Leland (1762)¹⁸².

El camino también sería preparado por algunas manifestaciones de la literatura popular como ciertas baladas (“Sweet William” o “Lenore”), algunas manifestaciones del teatro isabelino (parte de la producción shakespeariana o *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd), la poesía de los *graveyardists* ingleses (como Thomas Gray o Edward Young) y ciertas creaciones de románticos alemanes (especialmente Friedrich Schiller) como el *Schauerroman* o las novelas de bandidos. Asimismo, no habría que desdeñar el papel de la *Naturphilosophie* romántica alemana, impulsada por Gotthif Heinrich von Schubert e influyente en Ernest Theodor Amadeus Hoffmann o Ludwig Tieck, la cual buscaba explorar los “aspectos nocturnos” de la ciencia y de la vida. El mencionado Schubert es el autor de una obra titulada *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (*Puntos de vista sobre el lado oculto de la ciencia de la Naturaleza*), de 1808, donde desarrollaría la tesis de que la superioridad espiritual se muestra sobre todo “en el sueño magnético, el sonambulismo, la locura, y otros estados morbosos semejantes”¹⁸³. Su revalorización del sueño se pone de manifiesto, asimismo, en su *Symbolik des Traumes* (*Simbólica del sueño*), de 1814.

Al igual que en el caso de lo fantástico, en este estudio optaremos, como ya hemos anunciado, por considerar lo gótico como una categoría que, como lo romántico o lo barroco, deviene transhistórica ya desde el momento de su nacimiento. Fred Botting ha hecho notar este hecho:

The diffusion of Gothic forms and figures over more than two centuries makes definition of a homogeneous generic category exceptionally difficult. Changing

¹⁸¹ Éluard, *El poeta y su sombra: fragmentos para un arte poético*, Barcelona: Icaria, 1981, p. 83.

¹⁸² Vid. Christina Morin, “Forgotten Fiction: Reconsidering the Gothic Novel in Eighteenth-Century Ireland”, *Irish University Review: a journal of Irish Studies* 41 (1), pp. 80-94.

¹⁸³ Citado en Christoph Jamme, *El movimiento romántico*, Madrid: Akal, 1998, p. 28.

features, emphases and meanings disclose Gothic writing as a mode that exceeds genre and categories, restricted neither to a literary school nor to a historical period. The diffusion of Gothic features across texts and historical periods distinguishes the Gothic as an hybrid form, incorporating and transforming other literary forms as well as developing and changing its own conventions in relation to newer modes of writing¹⁸⁴.

A lo largo de su historia ve acentuados una multiformidad y un carácter proteico y maleable ya presentes en sus orígenes y en la variedad de fuentes de las que bebe. El mismo crítico incide en un punto ulterior de su estudio en esa dispersión, dilución o multiplicidad: “In the twentieth century Gothic is everywhere and nowhere”¹⁸⁵. Para Clive Bloom:

Although the term “gothic genre” may be singular its incarnations are diverse and often retain only to the slightest genuflection toward an original “core” or formal set of generic properties. Furthermore, the nature of the gothic is so disparate that it can include (because of formal similarities) works of fiction that contain neither supernatural nor horror elements but which do contain similar attitudes to setting, atmosphere or style¹⁸⁶.

En todo caso, en sus orígenes la ficción gótica presenta un cronotopo bastante reconocible, generalmente vinculado al pasado representado en castillos de estructura laberíntica, masiva y piranesiana¹⁸⁷ (pues el laberinto se erigiría desde el principio como

¹⁸⁴ [“La difusión de formas y figuras góticas por más de dos siglos hace que la definición de una categoría genérica homogénea sea excepcionalmente difícil. Rasgos, énfasis y significados cambiantes revelan la escritura gótica como un modo que excede género y categorías, no restringido a una escuela literaria ni a un período histórico. La difusión de rasgos góticos a través de textos y períodos históricos diferencia lo gótico como una forma híbrida, incorporando y transformando otras formas literarias, así como desarrollando y cambiando sus propias convenciones en relación con nuevos modos de escritura”] (Fred Botting, *Gothic*, London: Routledge, 1995, p. 14).

¹⁸⁵ [“En el siglo veinte lo gótico está en todas partes y en ninguna”] (*ibid.*, p. 155).

¹⁸⁶ [“Aunque el término “género gótico” puede ser singular, sus encarnaciones son diversas y a menudo solo mantienen una ligera ligazón con un “núcleo” original o con un inventario formal de propiedades genéricas. Además, la naturaleza de lo gótico es tan dispar que puede incluir (a causa de similitudes formales) obras de ficción que no contienen elementos sobrenaturales ni de horror pero sí actitudes semejantes respecto a escenario, atmósfera o estilo”] (Clive Bloom, *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*, London: MacMillan, 1998, p. 1).

¹⁸⁷ La influencia de los grabados de Giovanni Battista Piranesi (especialmente de sus *Carceri d'invenzione*) en la novela gótica y, allende, sus afinidades con las distopías kafkianas han sido sobradamente reconocidas. Se puede afirmar que en su obra “el arqueólogo se hace visionario y la arqueología se insinúa como paisaje mental. Más allá de la piel, el arquitecto se sumerge en las arquitecturas del subsuelo [...]. Al final del proceso de inmersión aparecen las *Cárceles imaginarias*, universo ya plenamente onírico pero, grabadas por Piranesi, tan ferozmente real como lo son los sueños. Olvidada la naturaleza de la superficie, donde habita la conciencia de la vigilia, irrumpe ante los espectadores de la serie una segunda naturaleza, claustrofóbica, pétrea, hecha de la misma sustancia que las pesadillas” (Rafael Argullol, *Enciclopedia del crepúsculo*, Barcelona: El Acantilado, 2005, p. 768).

motivo arquitectural gótico, siendo “à la fois théâtre matériel et lieu mental de perplexité”¹⁸⁸) y a la lejanía geográfica (España e Italia fueron países con cierta recurrencia en la provisión de escenarios para algunas novelas de importancia, como *El monje* y *El italiano o el confesionario de los penitentes negros*). Dicho cronotopo codificado va perdiendo peso¹⁸⁹ debido a la erosión de los mecanismos tradicionales y a un proceso de psicologización en función del cual cobra mayor peso un impulso presente desde sus primeros pasos, como es la investigación de “the dynamics of that inner life, those phenomena we call states of mind and modes of consciousness”¹⁹⁰. Lucie Armitt resume atinadamente este proceso:

the contemporary Gothic is so much fluidly defined than it once was. During the period of Romanticism, for a text to be Gothic it was required to have vast medieval architectural structures such as cathedrals and castles, usually in combination with the sublime. [...] As the nineteenth century progresses, the Gothic becomes increasingly urbanised and domesticated [...]. This gradual process of domestication, along with the transformation of an agoraphobic landscape into a claustrophobic one, is what enabled Freud to establish the uncanny “as a sub-species of *heimlich*” (the homely/familiar), in

¹⁸⁸ [“A un tiempo teatro material y lugar mental de perplejidad”] (Elizabeth Durot-Bouc  , *Le Lierre et la chauve-souris. R  veils gothiques.   mergence du roman noir anglais 1764-1824*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 12). El papel concedido a ese marco arquitectónico lleva a Montague Summers a considerar que en novelas como *El castillo de Otranto* o *Los misterios de Udolfo* los verdaderos protagonistas no son los personajes humanos principales, sino las edificaciones, los espacios (Summers, *The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel*, London: Fortune Press, 1968, p. 410). En la película *Remando al viento* (1987), de Gonzalo Suárez, Byron y Shelley entablan un diálogo en el que se trata atinadamente, aunque de manera fugaz, la carga terr  fica del castillo gótico ligada a su papel de reminiscencia de un poder feudal draconiano.

¹⁸⁹ Según David Punter, esto es un fenómeno temprano, detectable ya cuando Mary Shelley publica; por entonces, “the question of whether the original gothic has already fallen apart, become transmuted into different forms, left only traces to be picked up and re-utilised by later writers –for perhaps quite different purposes and often perhaps quite anxiously– is already a vexed one” [“la cuestión de si el gótico original ya se ha desmoronado, se ha transmutado en formas diferentes, ha dejado solo trazas para ser recogidas y reutilizadas por escritores posteriores –tal vez para propósitos bastante distintos y a menudo quizás con bastante ansiedad– es ya objeto de debate”] (“Introduction: The Ghost of a History”, en Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Oxford: Blackwell, 2000, p. viii). Sería detectable ya entonces, y en la actualidad la conciencia de esa dispersión es más patente que nunca en los estudios sobre lo gótico: “The current stage is characterised by the acknowledgment of the Gothic and Horror ‘space’ in the cultural territory, and as such is marked by the need to re-define both previously clear-cut genres in terms of broader cultural categories” [“El estado actual está caracterizado por el conocimiento del espacio de lo gótico y el horror en el territorio cultural, y como tal está marcado por la necesidad de redefinir ambos géneros, que previamente estaban claramente delimitados, en términos de categorías culturales más amplias”] (Katarzyna Ancuta, *Where Angels Fear to Hover: Between the Gothic Disease and the Meatphysics of Horror*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, p. 1).

¹⁹⁰ [“La dinámica de la vida interior, esos fenómenos que llamamos estados mentales y modos de conciencia”] (William Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1985, pp. 180-181).

that it takes its potency from the proximity of a reassuringly familiar and private space and just twists it very slightly to evoke the chill of secrecy and something concealed¹⁹¹.

El concepto burkeano de lo sublime es fundacional en la eclosión de la ficción gótica, pero el desarrollo de la misma implica que dicha sublimidad adquiera caracteres específicos que la desvinculan de la emoción estética producida por una fuerza natural externa, inconmensurable y potencialmente destructora de cara a la integridad del individuo, para ir siguiendo ese aludido proceso de internalización y prospección psicológica¹⁹², donde lo sublime:

It is a vertiginous and plunging –not a soaring– sublime, which takes us deep within rather than far beyond the human sphere [...]. Gothic sublimity –by releasing into fiction images and desires long suppressed, deeply hidden, forced into silence– greatly intensifies the dangers of an uncontrollable release from restraint¹⁹³.

A medida que se avanza cronológicamente, determinados elementos devienen clichés, pierden en buena parte su eficacia o potencialidad¹⁹⁴ y se detecta una introspección que va ganando terreno y lleva un cuestionamiento aparejado al asociado a lo fantástico, donde se da un análogo proceso que conlleva que “l’accent porte de

¹⁹¹ [“Lo gótico contemporáneo es mucho más fluido en su definición de lo que nunca fue. Durante el período romántico, para que un texto fuese gótico se requería que tuviese vastas arquitecturas medievales como catedrales o castillos, normalmente en combinación con lo sublime [...]. A medida que avanza el siglo XIX lo gótico se domestica y urbaniza paulatinamente [...]. Este gradual proceso de domesticación, junto a la transformación de un espacio agorafóbico en uno claustrofóbico, fue lo que permitió a Freud establecer lo siniestro como ‘una subespecie de lo *heimlich*’ (lo familiar/cotidiano), en tanto que toma su potencia de la proximidad de un espacio familiar tranquilizador y después lo desplaza ligeramente para evocar el escalofrío del secreto y de algo oculto”] (Lucie Armitt, *Fantasy Fiction: An Introduction*, New York / London: The Continuum International Publishing Group, 2005, pp. 175-176).

¹⁹² Para Jackson, “the history of the survival of Gothic horror is one of the progressive internalization and cognition of fears as generated by the self” [“la historia de la supervivencia del horror gótico es la de la progresiva internalización y cognición de los miedos como generados por el yo”] (*Fantasy, op. cit.*, p. 24). Siguiendo una topologización psíquica, María Teresa Ramos Gómez afirma que el movimiento de estos relatos “es esencialmente vertical, y su dirección es la descendente, llevándonos hacia nuestro mundo interior” (*Ficción y fascinación, op. cit.*, p. 221).

¹⁹³ [“Es un sublime vertiginoso e inmersivo –no desorbitado–, que nos lleva más bien a las profundidades interiores de la esfera humana, no más allá de ella [...]. La sublimidad gótica –liberando en la ficción imágenes y deseos largamente suprimidos, profundamente ocultos, forzados al silencio– intensifica en gran medida los peligros de una liberación descontrolada de la restricción”] (David B. Morris, “Gothic sublimity”, *New Literary History* 16, 1985, p. 306).

¹⁹⁴ Para Misha Kavka, “the Gothic is mutable because it is bound to the historical moment, constantly reworking the material of the past in terms of the cultural fears of the present” [“El gótico es mutable porque está ligado al momento histórico, constantemente reelaborando el material del pasado en los términos de los miedos culturales del presente”] (Kavka, “The Gothic on Screen”, en Jerrold E. Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 212).

moins en moins sur les fantômes proprement dits, de plus en plus sur la hantise psychique des héros”¹⁹⁵, protagonizado en gran medida por Hoffmann¹⁹⁶ y Poe. Ello acentúa la tendencia a la ambigüedad explicativa de lo fantástico que tantas veces ha sido puesta de manifiesto, y que más allá de los escritos teóricos se ejemplifica en las declaraciones de personajes como la Eveline del cuento de fantasmas “Eveline’s visitant”, de Miss Braddon (“Whether it comes of the baseness of my own heart or is the work of witchcraft, I know not”¹⁹⁷). Emma J. Clery habla de “a developing strand of psychological Gothic, distinct from supernatural fiction, found in the work of William Godwin, Joanna Baillie, Mary Shelley, Lord Byron, and the Americans Charles Brockden Brown and Edgar Allan Poe”¹⁹⁸. Por su parte, Alison Miblack sitúa el nacimiento de esa veta psicológica en las ficciones del *Blackwood’s Magazine* que más tarde el propio Poe satirizaría¹⁹⁹. Así, si en la novela gótica dieciochesca y decimonónica los espectros de la Historia eran los que irrumpían con frecuencia, en las obras góticas contemporáneas el inconsciente adquiere un papel principal. En este recorrido:

External forms were signs of psychological disturbance, of increasingly uncertain subjective states dominated by fantasy, hallucination and madness. The internalisation of Gothic forms reflected wider anxieties which, centring on the individual, concerned

¹⁹⁵ [“El acento recaiga menos sobre los fantasmas propiamente dichos, y más sobre la obsesión psíquica del héroe”] (Antoine Faivre, “Genèse d’un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)”, en *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy*, Paris: Albin Michel, 1991, p. 32).

¹⁹⁶ El biógrafo de Hoffmann, Jean Mistler, enunció lo siguiente acerca de los cuentos del autor alemán: “El misterio está en nosotros y, cuando el vértigo nos atrae hacia el abismo, éste se oculta en lo más profundo de nuestra personalidad... No hay otras visiones que los sueños y las alucinaciones, ni hay otro Demonio que la Locura” (Mistler, *Vida de Hoffmann*, Buenos Aires: Argonauta, 1945, p. 191). Para Tobin Siebers, la psicologización de lo fantástico es, en buena medida, obra de Maupassant y Freud (quien dedicó un estudio seminal, que más adelante abordaremos, a “El hombre de la arena” de Hoffmann) (Siebers, *The Romantic Fantastic*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1984, p. 47).

¹⁹⁷ [“Si procede de los cimientos de mi propio corazón o es una labor de brujería es algo que desconozco”] (en Rex Collings (ed.), *Classic Victorian and Edwardian Ghost Stories*, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1996, p. 170). Una declaración muy semejante la hallamos en la letra de la canción “La voz que me persigue”, del grupo español Décima Víctima, ubicado en la llamada “onda siniestra” (nombre que en España recibió la primera oleada de grupos musicales afines a la tendencia gótica de la música rock y pop que eclosionó a finales de los 70 y comienzos de los 80): “La voz que me persigue lejana y fría / no sé si es la de otros o está dentro de mí” (“La voz que me persigue”, en *Décima Víctima*, España: Grabaciones Accidentales, 1982).

¹⁹⁸ Clery, “The Genesis of Gothic Fiction”, en *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁹ *Vid.* “The Victorian Gothic in English Novels and Stories, 1830-1880”, *ibid.*, pp. 145-166.

the nature of reality and society and its relation to individual freedom and imagination²⁰⁰.

Asimismo, “the sublime ceded to the uncanny, the latter an effect of uncertainty, of the irruption of fantasies, suppressed wishes and emotional and sexual conflicts”²⁰¹, algo que estaría en la propia especificidad de lo sublime gótico, el cual, como ya hemos visto, es más implosivo que el mostrado en otras manifestaciones artísticas de la época (como los cuadros de John Martin, por ejemplo). De este modo, hay un movimiento centrípeto que va enfocándose en mayor medida en la psique individual y en sus relaciones (a menudo conflictivas) con la naturaleza y el espesor de la realidad y la sociedad, de modo que en ese arco temporal de la segunda mitad del XIX “Gothic fiction increasingly began to suggest that the chaos and disruption previously located in such external forces as vampires or monsters was actually produced within the mind of the human subject”²⁰². No obstante, dicho proceso encontraría una excepción relevante en parte de la obra lovecraftiana, de enfoque materialista y con poco margen a la ambigüedad en cuanto a las dinámicas que ponen en marcha el horror, como hace notar Michel Houellebecq siguiendo a Jacques Bergier: “Ya no se trata de creer o no creer, como en las historias de vampiros u hombres-lobo; no hay reinterpretación posible, no hay escapatoria. No existe fantasía menos psicológica, menos *discutible*”²⁰³, pues “Lovecraft no quiere describir psicosis, sino realidades repugnantes”²⁰⁴

El emborronamiento de fronteras vinculado a la mencionada incertidumbre²⁰⁵ va unido a la basculación explicativa tradicionalmente asociada al relato fantástico clásico,

²⁰⁰ [“Las formas externas eran signos de perturbación psicológica, de estados subjetivos crecientemente inciertos dominados por la fantasía, la alucinación y la locura. La internalización de las formas góticas reflejaba ansiedades más amplias que, centrándose en el individuo, concernían a la naturaleza de la realidad y la sociedad y a su relación con la libertad y la imaginación individuales”] (Botting, *op. cit.* p. 11).

²⁰¹ [“Lo sublime da paso a lo siniestro, siendo esto último un efecto de la incertidumbre, de la irrupción de fantasías, deseos reprimidos y conflictos emocionales y sexuales”] (*ibid.*)

²⁰² [“La ficción gótica empezó a sugerir que el caos y la disrupción previamente localizados en fuerzas externas como vampiros o monstruos era realmente producida dentro de la mente del sujeto humano”] (David Punter y Glennis Byron, *The Gothic*, Oxford: Blackwell, 2004, p. 24). Es algo de lo que se hace eco un autor de éxito dentro del mundo del terror como Stephen King, al advertir en la introducción a una reedición de una de sus novelas más famosas que “monsters are real, and ghosts are real, too. They live inside us, and sometimes they win” [“los monstruos son reales, y los fantasmas también. Están dentro de nosotros y a veces ganan”] (*The Shining*, London: Hachette UK, 2007, s.p.).

²⁰³ Houellebecq, H. P. *Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, Madrid: Siruela, 2006, pp. 36-37.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁰⁵ Lo fantástico encaminaría su enfoque “alla percezione della labilità, dell’evanescenza di ogni confine, di ogni linea di difesa, che crediamo di aver eretto fra noi e la molteplicità incontrollabile del

y también implica un desleimiento de límites de la propia categoría “gótico”, que pasa a ser “less identifiable as a separate genre”²⁰⁶. Pese a ello, lo gótico moderno poseería una entidad propia no reducida a un mero reflejo de su primera encarnación histórica:

Modern Gothic –usable without attachment to a particular object– is not simply an allusion to its own *literary* past, a remote eighteenth-century genre; it is immediately recognisable to the contemporary sensibility –its features, for example, instantly capable of parody– as a distinctive aesthetic shorthand [...]. The strength of this unstable and corrosive code, it seems, lies in its paradoxical ability to flaunt and camouflage itself at one and the same time [...]; it is an apparent genre-badge which, the moment it is worn by a text, becomes an imperceptible catalyst, a transforming agent for other codes²⁰⁷.

Por otra parte, el gótico en la Modernidad y la Postmodernidad se urbaniza y adquiere también cierto cientifismo en el enfoque, con sujetos desviados y escindidos como objetos de estudio y escrutinio, a modo de “casos clínicos”. En general lo gótico en los siglos XX y XXI ha prolongado esta tendencia, pero con mayor diversificación si cabe, y así se puede comprobar “a diffusion of Gothic traces among a multiplicity of different genres and media”²⁰⁸, con lo cual nos hallamos en la actualidad ante una categoría transmediática amén de transhistórica²⁰⁹:

mondo, fra noi e le ‘potenze infere’ che abitano al nostro interno” [“a la percepción de la labilidad, de la evanescencia de todo confín, de toda línea de defensa que creamos haber erigido entre nosotros y la multiplicidad incontrolable del mundo, entre nosotros y las ‘potencias infernales’ que habitan en nuestro interior”] (Franco Rella, *Ai confini del corpo*, Milano: Feltrinelli, 2000, p. 107).

²⁰⁶ [“Menos identificable como un género separado”] (Botting, *op. cit.*, p. 11). Lucie Armitt también se hace eco de esta distensión al señalar que “Gothicism as it manifests itself in late twentieth-century fiction of quality is becoming a rather more diffuse phenomenon than it was, for instance, in the work of Ann Radcliffe or Horace Walpole” [“el goticismo, tal como se manifiesta en la ficción del último tramo del siglo XX, está llegando a ser un fenómeno bastante más difuso de lo que fue, por ejemplo, en la obra de Ann Radcliffe u Horace Walpole”] (Armitt, “The Magical Realism of the Contemporary Gothic”, en *A Companion to the Gothic*, *op. cit.*, p. 305).

²⁰⁷ [“Lo gótico moderno, utilizable sin necesidad de que esté vinculado a un único objeto, no es simplemente una alusión a su propio pasado *literario*, un remoto género dieciochesco; es inmediatamente reconocible para la sensibilidad contemporánea –con características, por ejemplo, instantáneamente susceptibles de ser parodiadas– como una clave estética distintiva [...]. La fuerza de este código inestable y corrosivo parece descansar en su paradójica habilidad de exhibirse y camuflarse al mismo tiempo [...]; es un aparente saco de géneros que, desde el momento en que es asumido por un texto, se convierte en un catalizador imperceptible, un agente de transformación para otros códigos” (Victor Sage y Allan Lloyd Smith, “Introduction” a *Modern Gothic: A Reader*, Manchester & New York: Manchester University Press, 1996, pp. 1-2).

²⁰⁸ [“Una difusión de trazas góticas a través de distintos géneros y medios”] (Botting, *op. cit.*, p. 13).

²⁰⁹ En el campo de la subcultura gótica juvenil y la música asociada a ella, también ha tenido lugar una semejante ampliación de fronteras que a veces hace difícil la adscripción a la misma (dependiendo del enfoque que se utilice) de determinadas bandas o manifestaciones, generando discusiones, a veces bizantinas, en el propio seno del movimiento.

Cuando hablamos de algo “gótico” podemos referirnos a muchas cosas, desde un tipo específico de arquitectura, una clase de música, un género literario, un periodo histórico e incluso un estilo de vestir. El arte gótico es un abigarrado y heterogéneo concepto donde caben muchas cosas: la música de Lacrimosa, las agujas en las iglesias, las novelas de vampiros, el cine serie B, el maquillaje sobrecargado, los cuadros de Giotto, los vitrales y el gusto por lo exótico²¹⁰.

Esta vaguedad, por ende, puede dificultar la labor de acotación del término, pero en este trabajo se va a intentar señalar ciertas constantes que perviven con mayor o menos intensidad a través de la historia de la narrativa gótica y configuran el término “as the name for one sinister corner of the modern western imagination”²¹¹. El molde de lo gótico va distendiéndose para abarcar un arco temporal y geográfico más amplio, y en la actualidad podemos estar de acuerdo en afirmar que “the Gothic is a resistant strain, palpably recurrent in the popular and the literary culture of the postwar period”²¹². El ámbito latinoamericano no está ni mucho menos libre de su influencia, y en la señalada órbita de internalización y psicologización se ubica (y se nutre) mayoritariamente la veta gótica de esos países. De ello es un ejemplo la producción de Francisco Tario, heredera en buena parte de este tipo de narraciones, cuyas características afloran cuando nos enfrentamos a algunos de los textos más relevantes del autor:

El relato gótico enseña que el mundo de la clara conciencia oculta otro, misterioso, ominoso, como la vigilia se contrapone al sueño. El universo onírico que impregna las obras es un mundo donde el hombre –su razón– vacila, donde la realidad, puesta en tela de juicio, inquieta. Ante la transgresión de la norma moral y social, en los planos de la

²¹⁰ Carlos Manuel Cruz Meza, “Gótica”, en *Coloquio internacional gótico*, op. cit., p. 14.

²¹¹ Chris Baldick, “Introduction” a *The Oxford Book of Gothic Tales*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. xi.

²¹² [“El gótico es una cepa resistente, palpablemente recurrente en la cultura popular y literaria del periodo de posguerra”] (Victor Sage y Allan Gardner Lloyd-Smith, op. cit., p. 1). Punter ve esta persistencia como algo significativo: “Perhaps then it might not be absurd to say that part of the force of Gothic is precisely that it continues: it continues, as it were, against the odds, with its apparatus in shreds, its diagnostics discredited, its authors –and indeed its critics– pilloried by the cultural police and made to look not a little foolish by their own controversies” [“Quizás no sea absurdo decir que parte de la fuerza del gótico es precisamente que continúa: continúa, podría decirse, a pesar de las circunstancias, con su maquinaria hecha trizas, sus diagnósticos desacreditados, sus autores –y sus críticos– escarnecidos por la policía cultural y por sus propias controversias”] (Punter, “Introduction” a *A Companion to the Gothic*, op. cit., p. xii).

sexualidad, de la religión y del orden establecido, tenemos que sumarle la transgresión del código de la realidad²¹³.

Bloom incide en esa idea del reverso, del envés, al señalar que “the gothic speaks to the dark side of domestic fiction: erotic, violent, perverse, bizarre and obsessively connected with contemporary fears”²¹⁴. Y en sus palabras aflora un rasgo fundamental en la configuración de lo gótico literario, que es la presencia del exceso y la transgresión²¹⁵, pues “the Gothic still shows a fascination with extreme behaviors and derangements of human subjectivity. The genre is about excess”²¹⁶. Botting también subraya esta idea: “Gothic signifies a writing of excess”²¹⁷, a través de un conjunto de “counter-narratives displaying the underside of enlightenment and humanist values”²¹⁸ conformantes, por ende, de una imagen especular invertida del proyecto iluminista. Ya en el capítulo anterior hacíamos referencia al libro de Guillermo Carnero dedicado a esa “cara oscura” del Siglo de las Luces²¹⁹. Es obvio que la literatura gótica es una de las

²¹³ M^a Teresa Ramos Gómez, *op. cit.*, p. 37. El onirismo de la ficción gótica a veces se encuentra enraizado en su propia génesis. Narraciones tan relevantes como la mencionada *El castillo de Otranto*, *Frankenstein* de Mary Shelley, “La cena” de Alfonso Reyes o “Casa tomada” de Julio Cortázar se concibieron en distinta medida a partir de sueños de sus respectivos autores, al igual que la “Sonata del Diablo” de Giuseppe Tartini fue engendrada, según el compositor, en un sueño.

²¹⁴ [“El gótico apela al lado oscuro de la ficción doméstica: erótico, violento, perverso, bizarro y conectado obsesivamente con los miedos contemporáneos”] (Bloom, *op. cit.*, p. 2).

²¹⁵ A grandes rasgos, se podrían detectar dos posturas críticas acerca del papel de lo gótico y su relación con los usos y cimientos sociales: por un lado, la de quienes lo ven como una categoría conservadora que conlleva un restablecimiento de los valores y del *statu quo* tras la quiebra que plantea; por otro, la de quienes lo contemplan como una corriente fundamentalmente subversiva. En cualquiera de los casos, no obstante, la ruptura o transgresión tiene lugar, vaya seguida o no de una recuperación tranquilizadora de un estado previo de cosas. Podría relacionarse esto con la posibilidad de llevar a cabo una distinción, no siempre bien delimitada, entre lo que Peter Larsen Thorslev llama un “gótico benevolente” en contraposición a un “gótico demoníaco” (*vid.* “Freedom and Destiny: Romantic Contraries”, *Bucknell Review* 14, 1966, pp. 38-45).

²¹⁶ [“El gótico todavía muestra una fascinación hacia comportamientos extremos y desarreglos de la subjetividad humana. El género trata del exceso”] (Kelly Hurley, “British Gothic fiction 1885-1930”, en *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, pp. 193-194). Punter constata, asimismo, que el gótico muestra los estados mentales “in extreme and grotesque form” [“en forma extrema y grotesca”] (*The Literature of Terror*, *op. cit.*, p. 21).

²¹⁷ [“El gótico significa una escritura del exceso”] (Botting, *op. cit.*, p. 1).

²¹⁸ [“Narraciones que muestran el lado oculto del iluminismo y los valores humanistas”] (*ibid.* p. 2).

²¹⁹ Un libro animado por similar intención sería el de Roland Mortier: *Clartés et ombres du Siècle des Lumières*, Genève: Droz, 1969. La necesaria dualidad subsiguiente al proyecto ilustrado es también puesta de manifiesto por Joan Copjec, al hacer patente que “in order to define itself as the ‘Age of Reason’ in which individuals could think for themselves, etc., it needed to identify *unreason*. Having done so, it then ceaselessly threatened individual autonomy by ensuring that more institutions, more disciplinary structures, more bureaucracies existed than ever before; but it was in turn ceaselessly threatened by the limits it had set for itself in order to come into being. Both threats are narrativised in Gothic fiction – which shows unreason inhabiting Reason rather than as Other to it. Gothic fiction thus

manifestaciones palmarias de ese reverso del proyecto ilustrado heredero del cartesianismo, acogiendo en su seno elementos puestos de manifiesto y a un tiempo relegados por el mismo: “Así, pues, en su reivindicación de lo racional, el Siglo de las Luces reveló, al mismo tiempo, un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar, y que se traduce en una verdadera obsesión por lo irracional (incluyo aquí lo onírico, lo visionario, lo sentimental, lo maravilloso), lo macabro, lo terrorífico, lo nocturno...”²²⁰.

De este modo, y aunque fuese de manera no intencionada, “the Enlightenment, which produced the maxims and models of modern culture, also invented the Gothic”²²¹. Las historias no ajustadas a los cánones dieciochescos solían ser denostadas como dotadas de un nulo valor didáctico y se consideraba que daban pábulo a “monsters of the imagination”²²², además de ser potencialmente peligrosas (críticas parecidas a las que serían recibidas por algunos cómics de terror en los EE.UU. de mediados del XX). Estas acusaciones llegarían hasta el punto de que la prensa conservadora inglesa bautizase a los autores de novela gótica como “the terrorist school”²²³. Por el contrario,

speaks for modernity; its anxieties are *modern* anxieties” [“Para autodefinirse como la ‘Edad de la Razón’ en la que los individuos podían pensar por sí mismos, etc., necesitaba identificar la *sinrazón*. Habiéndolo hecho, empezó a amenazar la autonomía individual asegurándose de que existiesen más instituciones, más estructuras disciplinarias, más burocracias que nunca antes; pero fue a un tiempo incesantemente amenazada por los límites que se había puesto a sí misma para nacer. Ambas amenazas son narrativizadas en la ficción gótica – que muestra la *sinrazón* como una habitante de la Razón más que como algo ajeno a ella”] (Ken Gelder, *Reading the Vampire*, London and New York: Routledge, 1994, p. 51).

²²⁰ David Roas, “De macabras visiones y sublimes espantos: breve paseo por la narrativa gótica”, prólogo a Marian Womack (selec. y trad.), *Paseando con fantasmas: antología del cuento gótico*, Madrid: Páginas de Espuma, 2012, p. 10. Como indica James Watt, la emergencia del gótico “was coincident with a revival of imagination in an era that privileged rationality” [“coincidió con una revalorización de la imaginación en una era que privilegió la racionalidad”] (Watt, *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 2). Ya en el *Fausto* de Goethe, “the unfolding drama seems rather to exemplify the crisis of Enlightenment than its fulfillment” (Wulf Koepke, “The Devil and Aesthetic Nihilism”, en *The Fantastic Other: An Interface of Perspectives*, op. cit., p. 154), resultando, por ende, más paradigmática de la falibilidad del proyecto ilustrado que de su éxito.

²²¹ Botting, “In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture”, en *A Companion to the Gothic*, op. cit., p. 3. Luis Alberto de Cuenca contempla, como texto fundacional de esta corriente, no una obra con voluntad literaria y ficcional, sino un tratado elaborado con el propósito de brindar entendimiento y solución a lo que su autor consideraba un problema operante en la realidad: “Cuando Dom Augustin Calmet escribió su *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires* [...], primer manual de vampirología, quizá no fuera consciente de que estaba iniciando, en pleno Siglo de las Luces, una corriente subterránea y nocturna que amenazaba con no extinguirse nunca en lo sucesivo” (“Lo fantástico en el siglo XVIII”, *Camp de l’Arpa* 98-99, 1982, p. 19).

²²² Citado en Botting, *Gothic*, op. cit., p. 25.

²²³ Vid. Emma Clery, *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 148-155.

Richard Hurd, en sus representativas *Letters on Chivalry and Romance* (1764) sostenía una postura distinta, la cual se apartaba de los críticos que exigían imitación de la naturaleza, veía favorablemente la libre expresión a los impulsos imaginativos y daba cauce a una de las primeras reivindicaciones del término “gótico” (apuntando el *revival* posterior), después de que este fuera empleado como una suerte de sinónimo de barbarie²²⁴. Jean Starobinski resume bien, en su análisis de la cosmovisión ilustrada, la gestión de esos citados monstruos fuera de orden generados por el sueño de la razón:

L’obscur a pris une évidence rugueuse et massive, qu’il n’est plus possible de renvoyer au néant. La raison a devant elle ce qui est radicalement *autre* que la raison: elle sait quels liens intimes l’unissent à ces monstres, car c’est de son exigence, ou plus exactement du refus de son exigence qu’ils ont pris naissance. Ils sont la puissance de négation qui ne se serait pas manifestée si l’impératif de l’ordre diurne n’avait pas été promulgué. Rencontre lourde de conséquences, car, reconnaissant en son ennemi sa propre réalité *inversée*, *l’envers* sans lequel elle ne serait pas lumière, la raison se laisse fasciner par la différence dont elle ne peut se délivrer [...]. Et l’exorcisme – confié désormais à l’art– redevient nécessaire: il consiste à nommer, à tracer, par le détour de l’emblème ou par la description directe, les figures innombrables du mal, de la violence, de la frénésie mortelle²²⁵.

Esto se prolonga a medida que avanza el XIX con (y a pesar de) los ulteriores envites de filosofías positivistas y mecanicistas. Pierre Martino ya advirtió que, por entonces, “dans tous les domaines, le positivisme avait voulu supprimer le mystère:

²²⁴ Vid. *ibid.*, pp. 91-94. Más tarde, ya en los albores de la recuperación crítica de la novela gótica y ante los recelos de algunos críticos ante ella como forma para o subliteraria, Montague Summers acentúa su carácter aristocrático considerándola una marca de distinción para quien la lee, adoptando una postura no menos extrema que la de los detractores furibundos: “All men of taste, all cognoscenti, all who can have the slightest claim to literary knowledge or are fond of books have read at least *The Mysteries of Udolpho*, *The Italian*, *The Monk*, and *Melmoth the Wanderer* [...]. The Gothic Novel is an aristocrat of literature” [“Todos los hombres de gusto, todos los cognoscenti, todos aquellos que puedan tener la más mínima pretensión de conocimiento literario o sean aficionados a los libros han leído por lo menos *Los misterios de Udolfo*, *El italiano*, *El monje* y *Melmoth el Errabundo* [...]. La novela gótica es una aristócrata de la literatura”] (Summers, *The Gothic Quest*, op. cit., p. 397).

²²⁵ [“La oscuridad se ha evidenciado de una forma áspera y masiva que no se puede ignorar. La razón tiene ante ella lo que es radicalmente *diferente* a la razón: sabe qué relaciones íntimas la unen a estos monstruos, porque es precisamente de su exigencia, o más bien del rechazo de esta, de donde han nacido. Ellos son el poder de negación que se no habría manifestado si no se hubiera promulgado el imperativo del orden diurno. Las consecuencias son graves, pues, reconociendo en su enemigo a su propia realidad *invertida*, el *envés* sin el cual no sería la luz, la razón se deja fascinar por la diferencia de la que no se puede liberar [...]. Y el exorcismo –ahora confiado al arte– se hace necesario: consiste en nombrar, llamar, por el camino del emblema o por descripción directa, las innumerables figuras del mal, de la violencia, del frenesí fatal”] (Starobinski, 1789. *Les Emblèmes de la raison*, Paris: Flammarion, 1973, p. 156).

partout, le mystère réapparaissait, comme une objection aux résultats insuffisants de la science, ou bien comme un besoin de la sensibilité”²²⁶. Ello se hará más patente en la convulsión finisecular decimonónica (no hay que olvidar que la literatura gótica surge en las postrimerías críticas de otro siglo, el XVIII):

La crisis que se desata a fines del siglo XIX, o más que la crisis, el estado de crisis que se instala desde entonces como cotidianidad, como estallido, es la pugna entre la tradición occidental, cifrada en la imagen de lo Uno –Dios, *logos*, sustancia, metafísica, forma o estilo– y la multiplicidad –dispersión, fragmentación, atomización– que es nuestra contemporaneidad.

Fin de la andadura histórica de la razón en su empeño por constituir un mundo iluminado sólo por su luz.

Muerte de las mayúsculas: duelo de lo que hasta entonces había sido lo eterno²²⁷.

3.2. La convergencia de lo gótico y lo fantástico

Los lazos con lo fantástico literario vuelven a aflorar; Gregori i Gomis contempla que la “apertura ontológica” de lo fantástico “hacia la pluralidad (y la modestia) evidencia una ruptura con los discursos maximalistas de las grandes ideologías”²²⁸. Uno de los autores más representativos del llamado “romanticismo frenético” galo, Petrus Borel, se hace eco de lo que conllevaría la crisis de la primera de esas mayúsculas en una de las digresiones contenidas en su novela *Madame Putifar*, cuando el narrador

²²⁶ [“El positivismo había querido suprimir el misterio: en todas partes el misterio reaparecía, como una objeción a los resultados insuficientes de la ciencia, o como una necesidad de la sensibilidad”] (Martino, *Parnasse et symbolisme*, Paris: Armand Colin, 1967, p. 120).

²²⁷ Hugo Mujica, *La pasión según Georg Trakl*, Madrid: Trotta, 2009, p. 23. Esta privación implicaría, según Ricardo Forster, que escribir sobre “el estado de las almas” aboque a “toparnos de frente con el vaciamiento de aquellas ideas y sustantividades que le dieron forma y expresión a nuestras vidas, es mirar con los ojos cargados de desilusión una escena del mundo que nos devuelve vacío y trivialidad pero envueltos en una poderosa manifestación de acontecimientos que nos impiden permanecer absortos con nuestras dudas y deudas interiores. Acontecimientos que se multiplican, que nos asaltan y nos dejan atónitos porque nos cuesta incorporarlos a una taxonomía, darles una ubicación en los restos de lo que pudo haber sido una concepción del mundo capaz de abrirnos el horizonte de la realidad de acuerdo a proyectos y sueños, a gramáticas portadoras de una inteligibilidad posible sobre el orden de esa misma realidad que ahora se nos sustrae aunque sin dramatismo, como acompañando el silenciamiento del alma que parece no aspirar a otra cosa que no sea la instalación confortable en la existencia burguesa o en lo que queda de ella” (Forster, *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*, Madrid: Trotta, 2009, p. 152). Conduciría a la pregunta formulada por el grupo de folk apocalíptico Death in June en el título de su canción (y del LP epónimo) “But, What Ends When the Symbols Shatter?” [“Pero, ¿qué ocurre cuando los símbolos se hacen añicos?”] (en *But, What Ends When the Symbols Shatter?*, Reino Unido: New European Recordings, 1992).

²²⁸ Gregori i Gomis, *art. cit.*, p. 222.

exhorta a los lectores (con un probable sesgo irónico) a creer en la justicia divina, ya que sin dicha creencia los cimientos del mundo se vendrían abajo:

nada tiene su razón, nada tiene su ley. El mundo no es más que un saqueo eterno, la Humanidad una voltereta odiosa e inextricable, la sociedad un sitio peligroso, y la tierra una cómplice cobarde. Sin esa creencia, todo resulta oscuro, secreto, tenebroso, vergonzoso, lamentable. Esta vida no es más que un enigma sin clave, un logogrifo defectuoso, una charada ridícula e imposible. Todo reviste una imagen grotesca y absurda, desde las cosas más ínfimas hasta las mayores, desde la adversidad solitaria del ciudadano hasta la caída resonante de los imperios²²⁹.

Es posible que el surgimiento y el éxito de la narrativa gótica en pleno Siglo de las Luces pudiesen interpretarse “quasi come una vendetta di quella parte dell’uomo e del cosmo che rimane in ombra, che non viene raggiunta dall’*Aufklärung*”²³⁰. No obstante, Chris Baldick y Robert Mighall llaman la atención sobre el riesgo de privilegiar la lectura del gótico como una opción despegada de los condicionantes históricos y tendente a interpretarlo como una corriente preponderantemente antiburguesa y nostálgica, pues opinan que falsearía las intenciones de las novelas fundacionales al socaie de una “psicologización” de la propia labor crítica²³¹.

En la narrativa gótica, la realidad cuyo código se suele ver transgredido aparece mostrada como múltiple, inabarcable en su totalidad por el mero ejercicio del raciocinio. Aquí sería necesario establecer la distinción entre los conceptos de “gótico” y “fantástico”, los cuales se solapan con frecuencia pero no resultan sinónimos. Respecto a la relación genética entre la literatura gótica y la fantástica, hay un consenso, el cual ya hemos mencionado, en hacer coincidir el origen de ambos a partir de la publicación de la novela seminal de Walpole, así como en señalar un papel importante de lo sobrenatural, aunque no hay que olvidar que una parte importante de la producción novelística gótica inicial (fundamentalmente la de autoras como Anne Radcliffe o Clara Reeve) se adscribe a lo “sobrenatural explicado”, que escora la basculación fantástica hacia el lado de la mixtificación organizada por algunos personajes²³².

²²⁹ Borel, *Madame Putifar*, Madrid: Valdemar, 2001, p. 328.

²³⁰ [“Casi como una venganza de aquella parte del hombre y del cosmos que permanece en la sombra, que no viene iluminada por la Ilustración] (Nejrotti, *op. cit.*, p. 20).

²³¹ *Vid.* “Gothic Criticism”, en *A Companion to the Gothic*, *op. cit.*, pp. 209-228.

²³² Hay muestras de esta corriente previas a ambas autoras, como *Der Geisterseher* de Schiller, y posteriores, como *El sabueso de los Baskerville*, de Arthur Conan Doyle o, en el cine, algunas películas

La vinculación de lo gótico y lo fantástico se revela insoslayable, pero no ha de confundirse con la sinonimia entre ambos términos. Roas considera que sin la novela gótica “la historia de la literatura fantástica no sería la misma”²³³. Para Bozzetto, lo fantástico “primero será gótico”²³⁴, de un modo similar a Maurice Lévy, para quien “le gothique fut bien la premiere manifestation, à la fois inquiétante et étrange, d’une littérature nouvelle, récupératrice de croyances perdues”²³⁵. Por su parte, Julia Barella señala que las creaciones fantásticas, aunque ya ofrecen apariciones en diversas manifestaciones anteriores a ese momento histórico “se consolidaron definitivamente como género autónomo con la eclosión en el siglo XVIII de la novela gótica”²³⁶. Marshall Brown enlaza ambas categorías aduciendo una común naturaleza equívoca e inquisitiva: “the gothic exists in the state of suspense –of questioning and questing– that we have come to call the fantastic”²³⁷.

Miriam López Santos hace una pertinente observación acerca de todo esto:

consideramos que el elemento sobrenatural, desde este punto de vista, aunque importante para el desarrollo de la trama y para el mantenimiento de la lógica narrativa, es siempre accesorio y aparece subordinado a la verdadera esencia de la novela gótica,

que preparan el camino a la exitosa eclosión del cine de terror de la Universal: *The Cat and the Canary* y *The Last Warning*, ambas dirigidas por Paul Leni, o *London After Midnight*, de Tod Browning (a quien también se debería su posterior remake con Bela Lugosi: *Mark of the Vampire*). En la veta gótica de la narrativa española decimonónica sería la vertiente de lo sobrenatural explicado la más afincada. Tal es el caso de *Los bandos de Castilla*, *Sancho Saldaña*, *La conquista de Valencia por el Cid* de Estanislao de Kotska Vayo, *La heredera de Sangumí* de Cortada y Sala o *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra. Todas ellas son obras donde lo sobrenatural o fantástico queda desmantelado por el aparato clarificador de la razón. En las últimas, además, hay una actitud en cierto grado burlesca y menospreciativa ante los elementos fantásticos. Amado Alonso y Guillermo Carnero adjudican esta actitud a una presumible autocensura o refrenamiento de los autores motivada por un clima poco propicio a lo fantástico, en cierta medida análogo al mexicano, como comprobaremos más adelante: “Es sintomático el procedimiento por el cual se destruye a sí mismo el rico entramado de la ficción sobrenatural en *Los bandos de Castilla*. ¿Falta de genialidad o de audacia en nuestros novelistas, autocensura con vistas a la acogida del público? Una y otra razón no serían más que efectos de crisis y carencias de la España y la Europa burguesas del XIX, más profundas y graves que la incapacidad para admitir la aventura espiritual que propone la genuina literatura fantástica” (Amado Alonso y Guillermo Carnero, “Verdad y fantasía de la novela histórica”, en Francisco Rico Manrique (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5, Tomo 1, 1982, p. 380).

²³³ Roas, “De macabras visiones...”, *op. cit.*, p. 9.

²³⁴ Bozzetto, “El sentimiento de lo fantástico y sus efectos”, *Quimera: revista de literatura* (número especial “Lo fantástico: literatura y subversión”) 218-219, 2002, p. 39.

²³⁵ [“Lo gótico fue la primera manifestación, a la vez inquietante y extraña, de una literatura nueva, recuperadora de creencias perdidas”] (Lévy, “Gothique et fantastique”, *Europe* 611 (número especial “Les fantastiques”), 1980, p. 42).

²³⁶ Barella, “La literatura fantástica en España”, *Anthropos* 154-155, 1994, p. 12.

²³⁷ Brown, *The Gothic Text*, Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 9.

que no es otra que el miedo [...]. Es decir, los elementos sobrenaturales no constituyen la misma razón de ser de la obra narrativa sino que pasan más bien a convertirse en parte integrante al servicio de la arquitectura terrorífica²³⁸.

Podríamos decir que en la literatura gótica el miedo, el escalofrío, es principal y puede estar suscitado por elementos y recursos fantásticos (dotados de una potencialidad generatriz de ese efecto) o no, mientras que en la literatura fantástica lo fundamental es la presencia de elementos que se desvían de las normas bajo las que se rige lo sancionado como realidad, y el miedo puede derivarse con frecuencia de la constatación de dicha desviación, pero no es una condición *sine qua non* para que exista lo fantástico. Así, el terror “es entonces, más que una opción, una exigencia en la novela gótica”²³⁹ mientras que en lo fantástico sí sería algo opcional, aunque aparezca con frecuencia²⁴⁰. Por otra parte, la diferenciación no solo se hallaría en que el miedo esté en un primer plano o en una situación menos preponderante (o directamente ausente), sino también en la naturaleza de la ruptura que se lleve a cabo. Tanto lo fantástico como lo gótico son categorías basadas en la transgresión²⁴¹. En el primero se trata de una transgresión incardinada o isotópica, como ha señalado Rosalba Campra en sus estudios²⁴², mientras que la transgresión gótica sería, fundamentalmente, de límites morales y usos sociales²⁴³. La fantástica tendría como objeto la concepción de la

²³⁸ López Santos, “El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?”, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html (consultada el 3 de octubre de 2012).

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Críticos renombrados como Harry Belevan (*Teoría de lo fantástico*, op. cit., p. 79), Jacqueline Held (*Los niños y la literatura fantástica: evolución y poder de lo imaginario*, op. cit., pp. 14 y ss.) o Rodríguez Pequeño (*Géneros literarios y mundos posibles*, op. cit., p. 132) consideran que el miedo no es una condición *sine qua non* de lo fantástico, sino una posibilidad, a diferencia de otros como Lovecraft o Penzoldt, quienes ligan de manera indisoluble lo fantástico al terror.

²⁴¹ En el caso de la estimación crítica de lo fantástico ocurriría algo parecido a la del gótico: habría críticos que lo verían como un arte de compensación o, en algunos casos, de evasión, y voces como las de Rosemary Jackson o Hélène Cixous, que se alinearían en un frente que contempla su capacidad transgresora, erosiva de lo tético.

²⁴² Me refiero al texto “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” (en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, op. cit., pp. 153-192) y al posterior libro *Territorios de la ficción: lo fantástico* (op. cit.), que sistematiza y amplía estas nociones.

²⁴³ Para Miriam López Santos, el surgimiento de la novela gótica obedece a una “nueva forma de enfrentar la literatura, [que] se constituye en un movimiento transgresor que intenta transitar por los laberintos más inhóspitos e inexplorados de la conciencia humana, lo que le lleva a ganar, de manera instantánea, una legión de seguidores, un público nuevo y agotado por largos años de lecciones edificantes, ensayos políticos y literatura realista en exceso” (López Santos, *La novela gótica en España (1788-1833)*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2010, p. 11).

realidad. Ambas, por tanto, están hermanadas por ese afán de quiebra liminar, pero los límites hacia los que este se dirige con mayor ahínco no serían los mismos.

De esta manera, habría el mencionado solapamiento frecuente de las categorías “fantástico” y “gótico” y, como determinó Maurice Lévy, una continuidad entre ambas, pero no una identidad en términos absolutos²⁴⁴. Dicho solapamiento es explicado por Rodríguez Pequeño precisamente por la mayor facilidad que estribaría en la consecución del miedo a través de lo inexplicable, manejando su teoría de mundos posibles, ya presentada en el apartado teórico anterior del presente estudio: “El subgénero gótico puede darse bajo las leyes propias de modelo de mundo de tipo I, de tipo II, de tipo III o de tipo IV, si bien, puesto que su objetivo es producir miedo en el lector, y como mejor se consigue es presentando seres, acciones y cosas inexplicables, su cauce ideal de representación es el tipo IV de modelo de mundo”²⁴⁵.

El lector acogería la ruptura normativa propia de lo gótico con una mezcla de atracción y repulsión, ya que:

provides just the sort of symbolic and backward-looking spectres and grotesques that allow betwixt-and-between conditions, particularly layers of different anomalies, to be “thrown over” into them and “thrown under” a seemingly authoritative cultural norm [...], which declares such mixtures to be irretrievably “other” while they also remain hauntingly attractive²⁴⁶.

Se podría decir que lo gótico apela en cierta medida a una dimensión visceral del ser humano²⁴⁷ (y también algunos relatos fantásticos, pero no aquellos de cariz intelectualista y metafísico cultivados por Borges y algunos seguidores suyos) que pone en juego la categoría de la abyección. Esa mixtura de atracción y rechazo propia del

²⁴⁴ Vid. Lévy, “Gothique et fantastique”, *art. cit.*, pp. 41-48. Nótese que las palabras de Philipps-López reproducidas al comienzo de esta tesis podrían ser, al menos en parte, intercambiables con una definición de lo gótico, así como la filiación onírica de ambas corrientes, pues como señala Jacques Goimard “le rêve et le fantastique sont frères jumeaux” [“el sueño y lo fantástico son hermanos gemelos”] (“Preface” a *La Grande anthologie du fantastique vol. VIII. Histoires de cauchemars*, Paris: Presses Pocket, 1977, p. 29).

²⁴⁵ Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, *op. cit.*, p. 132. En menor medida, lo sería también el III.

²⁴⁶ Jerrold E. Hogle, “The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection”, en *A Companion to the Gothic*, *op. cit.*, pp. 301-302.

²⁴⁷ Mostraría que la “victoria sobre el instinto original y sobre las persistencias salvajes del atavismo” que un personaje de *El jardín de los suplicios*, de Octave Mirbeau, atribuye a “espíritus cultivados” y “naturalezas civilizadas” es más ilusoria de lo que parece (*El jardín de los suplicios*, Madrid: Impedimenta, 2010, p. 23).

mundo gótico es llamada por William Patrick Day *enthrallment*, que sería traducible aproximadamente como “embelesamiento”²⁴⁸. La noción de lo abyecto, por su parte, nos remite ineludiblemente a Julia Kristeva y a la literatura negra o gótica²⁴⁹ como creación perversa que hallará un ulterior desarrollo en el cuento cruel de Villiers y el decadentismo contestatario al mencionado positivismo decimonónico rampante²⁵⁰.

La producción simbolista y decadentista finisecular, con origen galo, sería alumna aventajada del legado gótico: “Las plantas simbolistas no tendían hacia el sol, sino hacia las tinieblas”²⁵¹. Fred Botting pone de relieve la presencia de elementos góticos en textos simbolistas y surrealistas²⁵², al igual que lo hacía Éluard en la cita anteriormente reproducida perteneciente a su prólogo para la novela fundacional. Para Emiliano González, autor contemporáneo inserto plenamente en esta corriente y representante destacado de la corriente fantástica mexicana en las últimas décadas, el simbolismo es una continuación de

la exploración iniciada por los románticos de los laberintos, las cavernas, las tierras incógnitas y los océanos desconocidos del alma humana, vista sobre todo en los aspectos de la duermevela: me refiero al sueño inducido por las drogas y al desequilibrio inducido por una realidad espantosa. Y a la postre esos afanes de búsqueda sistemática en “los claroscuros del alma” convirtieron al simbolismo (luego de un periodo de “limpia” dadaísta que desacralizó monstruos, eliminó todo rigor

²⁴⁸ Day, *In the Circles of Fear and Desire*, op. cit., p. 26.

²⁴⁹ Aquí el adjetivo “negra” no es empleado como sinónimo de policiaca o detectivesca, sino al uso francés mostrado en el n° 5 del *Minotaure* bretoniano (mayo del 34), que se abría con un artículo de Maurice Heine en el que distinguía cuatro categorías en la novela gótica: “le gothique noir”, “le fantastique noir”, “le réalisme noir” y “le burlesque noir” (vid. Heine, “Promenade à travers le roman noir”, *Minotaure* 5, 1934, pp. 1-5).

²⁵⁰ Al comienzo de *Là-bas* de Huysmans se reproduce una conversación entre dos personajes acerca del naturalismo en literatura, y uno de ellos lanza a este movimiento el reproche “d’avoir incarné le matérialisme dans la littérature” [“de haber encarnado el materialismo en literatura”] (Huysmans, *Là-bas*, Paris: Bookking International, 1994, p. 9). Prosigue con las acusaciones de “vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l’art commence là où les sens cessent de servir!” [“querer confinarse en los baños de la carne, rechazar lo suprasensible, negar el sueño, no comprender que la curiosidad del arte comienza ahí donde acaba la servidumbre de los sentidos”] (*ibid.*). Su interlocutor, Durtal, defiende una síntesis, una suerte de “naturalismo espiritualista” que supla esas carencias, algo similar a aquello por lo que Gabriele D’Annunzio abogó.

²⁵¹ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acantilado, 1999, p. 761.

²⁵² Botting, *Gothic*, op. cit., p. 16.

académico y lugares comunes) en *surrealismo*, que es algo así como el movimiento romántico hecho a la medida del siglo XX²⁵³.

No es González el único que ve el surrealismo como una prolongación de estas tendencias. Claude Pichois hablaría de un *surnaturalisme* en la literatura francesa a propósito de Baudelaire, Nerval o el segundo Victor Hugo, resultante de una crisis del impulso enciclopedista y su pretendida identidad entre literatura y ciencia prefigurada, en su opinión, en la ecuación spinoziana *Deus sive Natura*. En esa línea, Edouard Morot-Sir considera que “le surnaturalisme serait né de la conscience, claire ou obscure, d’un échec de la langue devant l’impossible mariage de la littérature et de la science. Réagissant contre l’illusion encyclopédique, il aurait néanmoins gardé en lui ce sentiment d’échec et l’aurait transféré dans le domaine du surnaturel qu’il entreprenait de conquérir”²⁵⁴. Este autor francés da más adelante una nómina de autores que tendrían en común la conciencia de dicho fracaso, que no solo abarcaría el plano existencial, sino también la fe en la capacidad comunicativa del lenguaje y en el poder de la ciencia y las ideologías en su dación de sentido:

Je rapprochais alors Louis Guilloux de certains auteurs contemporains, tels que Samuel Beckett, René Char, Yves Bonnefoy, Albert Camus, eux-mêmes annoncés directement par Dostoïevski, Melville, Kafka, mais aussi par Pascal, Nerval, Baudelaire ou Mallarmé. Dans ces oeuvres l’échec n’est plus simplement le signe de la misère humaine, la condition inévitable de rêves irréalisables et inevitables, -l’image de la catastrophe, de la fatalité et de la mort. Il est surtout conscience de la perversion qui naît d’une certaine idée sur les espérances scientifiques et les richesses expressives du langage. Il est encore volonté de ne pas être dupe devant les idéologies qui servent d’écrans justificateurs entre la recherche du sens et le réel senti²⁵⁵.

²⁵³ González, *Almas visionarias*, México: FCE, 1987, p. 47.

²⁵⁴ [“El sobrenaturalismo nacería de la consciencia, clara u oscura, de un fracaso de la lengua respecto a un matrimonio imposible entre la literatura y la ciencia. Reaccionando contra la ilusión enciclopédica, conservaría no obstante en sí esta sensación de fracaso y la habría trasladado al reino de lo sobrenatural que procuraba conquistar” (Morot-Sir, “Le surnaturalisme au XXe siècle: l’expérience romanesque de Luis Guilloux”, en James Singleton Patty (coord.), *Du romantisme au surnaturalisme: Hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel : À la Baconnière, 1985, p. 347).

²⁵⁵ [“Entonces aproximé a Louis Guilloux a ciertos autores contemporáneos, tales como Samuel Beckett, René Char, Yves Bonnefoy, Albert Camus, ellos mismos anunciados directamente por Dostoïevski, Melville, Kafka, pero también por Pascal, Nerval, Baudelaire o Mallarmé. En sus obras el fracaso no es simplemente el signo de la miseria humana, la condición inevitable de sueños irrealizables e inevitables –la imagen de la catástrofe, de la fatalidad y de la muerte. Es sobre todo consciencia de la perversión que nace de una cierta idea sobre las esperanzas científicas y las riquezas expresivas del

3.3. Lo gótico como estética de la negatividad

De este modo, ante lo gótico nos hallaríamos frente a una manifestación descollante de una corriente estética de largo aliento diacrónico aludida por Michael James Dennison: “*Disunity, disorder, the force of energy in the service of chaos (even nihilism) has always existed as a subversive aesthetic, and at certain times, usually during a crisis of faith, has been preminent in all the arts*”²⁵⁶. Sería una vertiente opuesta al materialismo, al positivismo y a ciertos afanes moralizantes en literatura, de raigambre inequívocamente dieciochesca y decimonónica; por ende, coincidente con el cuestionamiento a una Ilustración monolítica: “This oppositional, negativistic aesthetic has complex origins, from the so-called Satanic Romanticism of Byron as well as the German grotesque of Tieck and Hoffmann; German philosophy and aesthetics; Burke’s theory of the sublime; and the eighteenth-century Gothic novel”²⁵⁷. Como ha hecho notar Botting, “if not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic”²⁵⁸; por tanto, su ubicación dentro de esa estética negativa, del envés y la alteridad, queda indudablemente establecida²⁵⁹, y dentro de ella, la contribución a un

lenguaje. Es voluntad de no dejarse engañar por las ideologías que sirven de pantallas justificadoras entre la búsqueda de sentido y el sentir real” (*ibid.*, p. 348).

²⁵⁶ [“Desunión, desorden, la fuerza de la energía al servicio del caos (incluso el nihilismo) ha existido siempre como una estética subversiva y, en algunos momentos, normalmente durante una crisis de fe, ha sido preeminente en todas las artes”] (Dennison, *Vampirism. Literary Tropes of Decadence and Entropy*, New York: Peter Lang, 2001, p. 29). Ya sabemos que en el siglo XVIII habían aflorado y empezado a cobrar importancia corrientes que, a contrapelo del proyecto iluminista, “privilegiaban la cara oscura de la imaginación, los monstruos producidos por el sueño de la razón y las obsesiones mórbidas en la novela y la tragedia mencionadas. Son ellas muchas veces las que dan lugar preferente a los temas subversivos, sean sexuales, anti-jerárquicos, anticlericales o simplemente irracionales” (Nigel Glendinning, “Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII”, *Anales de Literatura Española* 10, 1994, p. 102).

²⁵⁷ [“Esta estética negativista, opositiva, tiene orígenes complejos, tanto del llamado romanticismo satánico de Byron como del grotesco alemán de Tieck y Hoffmann; la filosofía y estética alemanas; la teoría burkeana de lo sublime; y la novela gótica dieciochesca”] (Dennison, *op. cit.*, p. 29). Algunas voces han visto en esta tradición artística una raigambre propiamente germánica, en la cual se gestaría y desarrollaría el expresionismo, caracterizada por rasgos como “oscuridad, introspección, predominio de lo misterioso y sobrenatural, especulación metafísica masiva, determinada crueldad gratuita” (John Willet, *El rompecabezas expresionista*, Madrid: Guadarrama, 1970, p. 45). Adscripciones geográficas aparte, lo cierto es que se manifiestan líneas de parentesco entre este romanticismo negro y algunos afanes expresionistas y surrealistas.

²⁵⁸ [“Si no un término puramente negativo, la escritura gótica permanece fascinada por objetos y prácticas contruidos como negativos, irracionales, inmorales y fantásticos”] (Botting, *Gothic, op. cit.*, p. 2).

²⁵⁹ Una muestra de esto en la lírica hispánica de las últimas décadas la tendríamos en el poema de Carlos Bousoño “Más allá de esta rosa (Meditación de postrimerías)” (*vid.* Bousoño, *Selección de mis versos*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 108-109), así como en el poema 33 de la “Primera poesía vertical”

papel dinamizador y compensador en el seno de los mapas de sentido de la modernidad, dominados, como señala Rafael Argullol, por las nociones de bienestar y progreso:

En el tablero de las opciones la civilización moderna ha apostado por la carta unidimensional del progreso. Cuando esta apuesta ha resultado, al menos en parte, perdedora no podemos pretender seguir la partida sin profundas rectificaciones que implican a valores y modelos considerados indiscutibles. Uno de ellos, por ejemplo, es el de “bienestar”, estrechamente asociado en la mente moderna a la idea de progreso. El “bienestar”, tal como lo asume nuestra sociedad, es un concepto unilateral y debilitador por cuanto, además de estar dirigido frecuentemente por el miedo, incapacita ante las fuerzas consideradas negativas: la pobreza, la enfermedad, la muerte... En un mundo guiado por lo competitivo el “malestar” es un fracaso que debe ser mantenido al margen por todos los medios. Se destruyen así los mecanismos de compensación y de ósmosis entre positividad y negatividad, entre fortaleza y debilidad, entre juventud y vejez, propios de una cultura dinámica²⁶⁰.

Un inventario diacrónico muy ilustrativo de cómo se ha ido plasmando en las artes plásticas dicha corriente, que conllevaría una toma de conciencia ante el sesgo limitado ofrecido por la civilización moderna, se hallaría en la exposición ubicada inicialmente en el Städel Museum de Frankfurt, titulada “Dark Romanticism. From Goya to Max Ernst” y recientemente trasladada al Musée D’Orsay bajo el título “L’ange du bizarre”. Ya Novalis postuló una “adoración del caos”, y cuanto más impenetrable fuese este “the more radiant the star, it is hoped, that will emerge from it. Hence the cult of the mysterious and nocturnal, of the bizarre and the grotesque, the horrible and the

de Roberto Juarroz, donde se habla de la existencia de “un fondo”, “el lugar donde empieza el otro lado, / simétrico de este, tal vez éste repetido, / tal vez éste y su doble, / tal vez éste” (Juarroz, *Poesía Vertical (Antología)*, Madrid: Visor, 2008, p. 43). No obstante, el adjetivo “negativo” aplicado a estas tentativas artísticas debe tomarse con cautela y ha de procurarse no cargarlo de una sanción moral. El pintor Lucien, *flâneur* noctámbulo y prototípico artista atormentado inspirado en gran medida en Van Gogh, personaje de *En el cielo* del ya citado Octave Mirbeau, sostiene una visión de esta (podríamos llamarla) estética del envés que tiene más que ver con la construcción de sentido (aunque sea un sentido alterno y no “oficial”) que con el debasamiento del mismo: “Sólo por el envés de las cosas cabe esperar conocer la verdad y la belleza. Lo mismo con el envés de la vida, que es la muerte. ¡Quisiera morir para conocer de una vez por todas la verdad y la belleza de la vida!” (Mirbeau, *En el cielo*, Barcelona: Barataria, 2006, p. 148). Asimismo, en un poco difundido relato de tintes góticos, “El baile de las sombras”, del autor colombiano decimonónico Carlos Martínez Silva, se hace la siguiente reflexión (la cual adelanta la valoración de la sombra como vía gnoseológica que abordaremos con mayor detalle más adelante), entre otras nacidas a raíz la contemplación de las sombras proyectadas en una fachada por los asistentes a un baile y orientada por parecidos derroteros: “En todas las cosas siempre hay una parte que se ve y otra que no se ve, y esta suele ser la verdadera” (en José María Martínez (ed.), *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid: Cátedra, 2011, p. 255).

²⁶⁰ Rafael Argullol y Eugenio Trias, *El cansancio de Occidente*, Barcelona: Destino, 1993, pp. 82-83.

ghostlike, the diabolical and the macabre, the pathological and the perverse”²⁶¹. Esta postura de valoración de la entropía como fuente creativa y objeto de una suerte de metafísica inversa contrasta con la habitual tendencia al “terror al caos” resumida por Ernesto Sábato:

Los Sistemas, como decía Péguy, son sistemas de tranquilidad, que amamos porque nos sentamos sobre ellos. Es una forma de vivir tranquilos, a cubierto de los peligros y asechanzas del Caos, de la oscuridad, del misterio, del más allá. Son bastiones contra la angustia que se levanta apenas asomamos un poco la cabeza a esa tierra pavorosa. Nos refugiamos en los Sistemas, en las Iglesias, en los Partidos, en las Ortodoxias, como chicos en las faldas de la madre. Son, en suma, manifestación de la cobardía.

El hombre libre, el herético, el solitario, tiene que estar poseído de un valor casi demencial²⁶².

Así, todo proyecto socializador poseería una “faz antitética –ya sea autorizada o subversiva– [que] ha buscado escabullirse por el reverso de la civilización a través de su insolente sumidero escatológico, a la búsqueda edénica y un tanto atolondrada del Caos primigenio, por tratar de expulsar o eludir la constricción legisladora de la norma”²⁶³, y

²⁶¹ [“Tanto más espléndido era el astro que saldría de él. De ahí el culto al misterio y a lo nocturno, a lo extravagante y grotesco, de lo horrible y de lo espectral, de lo diabólico y de lo macabro, de lo patológico y de lo perverso”] (Arnold Hauser, *Social History of Art Volume 3: Rococo, Classicism and Romanticism*, London: Routledge, 1999, p. 167). El afloramiento de esta inclinación estética ya fue percibido a finales del XIX por Charles Barlet y Julien Lejay cuando aludieron en *L’Art de demain* a un “retorno hacia el elemento” plasmado en “ideas elementales o formas elementales lo más alejadas posible de la armonía de proporciones..., imágenes del deseo naciendo en las angustias de la oscuridad y del caos” (citado en Juan Eduardo Cirlot, *Introducción al surrealismo*, Madrid: Revista de Occidente, 1953, pp. 271-272).

²⁶² Sábato, *Uno y el Universo y otros ensayos*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1994, p. 275. Esta adoración al caos hallaría una encarnación en la llamada “magia del Caos” o en la corriente “religiosa” (el entrecomillado viene dado porque es una religión con una carga satírica autoasumida) del Discordianismo, que toma como objeto de culto a la diosa griega Eris (cuyo equivalente romano sería Discordia) atribuyéndole la siguiente declaración: “You have built for yourselves psychic suits of armor, and clad in them, your vision is restricted, your movements are clumsy and painful, your skin is bruised, and your spirit is broiled in the sun. / I am chaos. I am the substance from which your artists and scientists build rhythms. I am the spirit with which your children and clowns laugh in happy anarchy. I am chaos. I am alive, and I tell you that you are free” [“Os habéis construido vuestras armaduras psíquicas y vestido con ellas, vuestra visión es restringida, vuestros movimientos dolorosos y torpes, vuestra piel magullada, y vuestro espíritu quemado por el Sol. / Soy el caos, Soy la sustancia de la cual vuestros artistas y científicos construyen ritmos. Soy el espíritu con que vuestros niños y payasos ríen en feliz anarquía. Soy el caos. Estoy viva y he venido a deciros que sois libres”] (Mataclypse the Younger, *Principia Discordia*, Austin: Steve Jackson Corp., 1994, p. 2-3).

²⁶³ Manuel Torres, “La marmita de Sodoma”, *ArtyCo* 14, 2002, p. 88. Frieda Grafe habla de algo ubicado “más allá”, que se encuentra trasponiendo las fronteras y que corresponde a esa dimensión obturada: “The beyond [...] is the repressed, censored portion of the ‘this-side’ of things” [“El más allá [...] es la porción reprimida, censurada, de ‘este lado’ de las cosas”] (citada por Mark Nash en *Dreyer*, London: British Film Institute, 1977, p. 80). Aunque la crítica en cuestión lo aplica al cine dreyeriano, es extrapolable al plano más general del que nos estamos ocupando, si tenemos además presentes los

ello se manifestaría en “la vasta categoría de lo impúdico, lo desterrado del orden, lo réprobo que toda *civitas* debe extirpar”²⁶⁴.

Vamos notando que en esta corriente estética la categoría de lo abyecto (término leído etimológicamente por Kristeva como “lo que se echa fuera”) juega un importante papel, pues:

Lo abyecto está emparentado con la perversión. El sentimiento de abyección que experimento se ancla en el superyó. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, *sino que la desvía, la descamina, la corrompe*. Y se sirve de todo ello para denegarlos. [...] Así, con respecto a lo Interdicto, la Ley, la Religión, la moral o el derecho, la literatura contemporánea no los reemplaza. Más bien se diría que escribe sobre lo insostenible desde las posiciones superyoicas o perversas. Comprueba la imposibilidad de la Religión, de la Moral, del Derecho –su abuso de autoridad, su semblante necesario y absurdo–. Como la perversión, la literatura los usa, los deforma y se burla²⁶⁵.

De este modo, lo gótico literario, más que relegarse a un espacio marginal, adelantaría un camino que es carta común en una parte importante de la literatura de los siglos XIX, XX y del presente, como ya ha plasmado en la nota 219 la cita de Gelder a propósito del enfoque sostenido por Copjec sobre lo gótico, al atribuirle un papel canalizador de ansiedades contemporáneas²⁶⁶. Kristeva añade que “se podría decir que

vínculos de la obra del cineasta danés con lo fantástico (véase *Vampyr*, inspirada en *Carmilla*, o el climax resurrectivo de *Ordet*).

²⁶⁴ Torres, *art. cit.*, p. 88. Mediante esa extirpación, el organismo social se configuraría, y la posibilidad vivencial latente de la vergüenza operaría en un primer plano como cohibidor de posibles conductas disruptivas: “La vergüenza –léase también pudor, honor, dignidad– cohesiona al grupo, y con ella puede aparecer una primera definición de un colectivo que marcará a su vez unos confines culturales cuya transgresión puede suponer la expulsión del desvergonzado. (Algo así como la transgresión del secreto en una sociedad secreta) [...]. Los confines del *espacio* simbólico del grupo (cultural, social) están marcados por los comportamientos que no se pueden tener –y los que no se pueden no tener– so pena de sufrir la vergüenza” (Cristina Peña-Marín y Jorge Lozano, “Habéis creado un escalofrío nuevo”, *Revista Hiperión* 6, 1981, p. 75). Johan Huizinga efectúa un análisis similar al ligar la cultura con estrategias para domeñar la naturaleza, incluida la naturaleza humana, aunque esta se mostraría refractaria a las mismas (*vid.* Huizinga, *Entre las sombras del mañana. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo*, Barcelona: Península, 2007, pp. 43-44).

²⁶⁵ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI, 2000, p. 25 (el ensayo de la autora franco-búlgara se publicó por vez primera a comienzos de los 80). El director de cine John Carpenter también considera necesaria la prospección a regiones ocultas del ser humano a fin de lograr un autoconocimiento más cabal y avanzar en el proceso de construcción y afirmación propias: “La única forma en que podemos madurar es enfrentándonos al lado oscuro, porque si lo único que quieres es tener calma y seguridad, te alejas de la realidad” (en Clive Barker, *La gran boutique del miedo*, Reino Unido: BBC, 1994).

²⁶⁶ Así, para David Punter, “in the 1990s in particular, we have found ourselves at a peculiar confluence between the major motifs of the Gothic and a set of ways of thinking increasingly current in

con esta literatura [contemporánea] se realiza una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Interdicto y del Pecado, de la Moral y de lo Inmoral”²⁶⁷. Mientras, para Saúl Yurkievich la modernidad literaria asume un centro de interés que

se va a hacer cargo de todo lo que el saber positivo o científico descarta: lo fronterizo, lo oscuro, lo indeciso, lo incierto. Aplicándose con regodeo al ensimismamiento y a la introspección, admite y asume las zonas tenebrosas de la mente, los estados mórbidos y las sensaciones confusas. Dice las acometidas del fondo insumiso, la historia soterrada que los sueños exhuman; se desboca, revela el reprimido despropósito, delira, disparata, desvaría²⁶⁸.

Hay que tener presente que

lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo *animal*. De esta manera, con la abyección, las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato o del sexo²⁶⁹.

La amenaza constituida por las pulsiones animales bullentes y su papel en el resquebrajamiento de la unidad del ser y en la posible fractura social fue algo enunciado por David Herbert Richards Lawrence, que hallaría eco en reflexiones manifestadas por personajes tan representativos del gótico decimonónico finisecular como Henry Jekyll y Dorian Gray²⁷⁰:

contemporary criticism and theory” [“en los 90 en particular, nos hemos hallado en una peculiar confluencia entre los motivos mayores del gótico y un inventario de modos de pensar cada vez más presente en la crítica y la teoría contemporáneas”] (“Introduction: The Ghost of a History”, *A Companion to the Gothic*, op. cit., p. ix). Pone como ejemplos el psicoanálisis freudiano, el neopsicoanálisis de Nicolas Abraham y Maria Torok o las aproximaciones derridianas a ciertos espectros de la historia europea.

²⁶⁷ Kristeva, op. cit., p. 26. Glennis Byron ve esta identificación con especial diafanidad en la narrativa gótica victoriana (vid. “Gothic in the 1890s”, *A Companion to the Gothic*, op. cit., p. 140).

²⁶⁸ Yurkievich, *La movediza modernidad*, Madrid: Taurus, 1996, p. 20.

²⁶⁹ Kristeva, op. cit., p. 21.

²⁷⁰ Judith Halberstam pone de relieve cómo en ambas novelas se desarrolla “a paranoid terror of involution or the unraveling of a multiformed ego” [“un terror paranoico a la involución o a la desintegración de un ego multiforme”] (Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1995, p. 55). Esta conciencia de multiformidad tendría ecos en la reflexión de un texto del vanguardista Arthur Cravan según la cual “si el hombre es tan desdichado es porque mil almas habitan un solo cuerpo” (“¡Oscar Wilde está vivo!”, *Maintenant*, Córdoba: El olivo azul, 2009, p. 59). Con ello conectaría el miedo “of human nature unchecked” [“de la naturaleza humana cuando se desencadena”] (Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (20th Anniversary Edition), New York: Basic Books, 1996, p. 157), que sustituiría al anterior miedo al demonio propio de las religiones principales y menos operante a raíz de la mentada secularización o desmiraculización.

Who are you? How many selves have you? And which of these selves do you want to be?

Is Yale College going to educate the self that is in the dark of you, or Harvard College?

The ideal self! Oh, but I have a strange and fugitive self shut out and howling like a wolf or a coyote under the ideal windows. See his red eyes in the dark? This is the self who is coming into his own²⁷¹.

Una interpretación semejante de la dialéctica, fundamentalmente conflictiva, entre la dimensión civilizada y social del hombre y el plano de los instintos y las pulsiones que han de ser reprimidas o sublimadas se halla expuesta en *El lobo estepario* de Hermann Hesse, especialmente en la parte titulada “Tractat del lobo estepario”, que a modo de breve tratado filosófico expone las líneas maestras que trazan el tipo humano que protagoniza la novela²⁷². Precisamente, ese mundo amenazador simbolizado en el símbolo lupino sale a flote en la ficción gótica. Nótese que ya en el título de su ensayo, William Patrick Day sitúa en primer plano los vectores del miedo y el deseo como puntales de este tipo de literatura²⁷³. Y para Chris Baldick, en la estructura de la morada gótica (bien sea castillo feudal, casa encantada u otro dominio equivalente) podemos reconocer “the crypts and cellars of repressed desire, the attics and belfries of neurosis, just as we accept Poe’s invitation to read the haunted palace of the poem in his tale as the allegory of a madman’s head”²⁷⁴. La emergencia del Eros obliterado y el perfil patológico que adquiere la pugna del sujeto con el mismo animarían el tejido de las

²⁷¹ [“¿Quién eres tú? ¿Cuántas identidades tienes? ¿Y cuál de ellas quieres ser? / ¿Va a educar Yale a aquella que se halla en tu oscuridad, o Harvard? Oh, pero tengo una identidad extraña y fugitiva excluida y aullando como un lobo o un coyote bajo las ventanas del ideal. ¿Puedes ver sus ojos rojos en la sombra? Esta es la identidad que está siendo reconocida”] (Lawrence, *Selected essays*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1950, p. 231). El simbolismo del cánido salvaje como animal totémico de los impulsos no domeñados es de largo aliento, y como tal aparece en el arcano XVIII del Tarot, referido a la Luna.

²⁷² Vid. Hesse, *El lobo estepario*, México: Gernika-Publimexi, 1985, pp. 37-59.

²⁷³ Rafael Galán señala que “es natural hallar en el Gótico la formulación desplazada de la problemática que rodea a la necesidad de/el rechazo a controlar la expresión del deseo, pues en juego están cuestiones de placer individual y conservación social, no necesariamente compatibles” (“Historias de atracción y repulsión: el pasado, el presente y la ficción gótica inglesa”, en Alberto González Troyano (coord.), *Historia, memoria y ficción 1750-1850: IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999, p. 68). En este tipo de ficción el lector hallaría el tratamiento de “formas de perversidad” o “formas aberrantes de identidad” (*ibid.*), de las cuales Galán pone el incesto como ejemplo.

²⁷⁴ Baldick, “Introduction” a *The Oxford Book of Gothic Tales*, *op. cit.*, p. xix.

ficciones góticas en buena medida²⁷⁵, y los casos desviados o anómicos que se abordan en ellas (con o sin aquiescencia) podrían leerse como encarnaduras de dichas pulsiones:

Gothic monsters, then, are displaced and distorted versions not only of tendencies repressed across a culture, but also of the “bad” subject (the Other) with whom those tendencies have already been identified, and who has already been labeled monstrous. The Gothic may kill off the monster in such a way as to effect catharsis for the viewer or reader, who sees his or her unacceptable desires enacted vicariously and then safely “repressed” again, or it may encourage sympathy for the monster and thus serve to critique the cultural norms which the monster violates²⁷⁶.

En la misma órbita interpretativa se sitúa el especialista español Juan Antonio Molina Foix cuando apunta que la ficción gótica

se adentra impudicamente en el laberinto de corredores de la represión (miedos y tabúes sexuales) mediante una hábil estructura paranoica que distorsiona la realidad, permitiendo explorar a fondo la naturaleza humana, así como propiciar la búsqueda de uno mismo en unas circunstancias especiales de ruptura, fragmentación o aislamiento. El escritor gótico actúa, consciente o inconscientemente, en las lindes de lo aceptable, pues es en esa zona fronteriza donde reside el miedo. Sus satánicos héroes condenados apuntan hacia una ruptura de los valores establecidos, su principal cometido es instalar la revuelta y la subversión en el seno mismo de la literatura²⁷⁷.

Esta ordalía contra el pudor institucionalizado transmitida en el gótico podría ponerse en relación con el diagnóstico que hace Adam Parfrey sobre la causa de algunos males contemporáneos, para cuya exposición emplea, en el título, una figura gótica como el licántropo, acercándose así parcialmente a la elaboración poética de D.H. Lawrence anteriormente consignada:

²⁷⁵ Aunque no se trata de una novela gótica propiamente dicha (pero sí de un libro de cabecera decadentista), resultan muy ilustrativas de esto las palabras que en *El placer* de D’Annunzio el personaje de María Ferres deja consignadas en una entrada de su diario: “¡Qué débil y mísera es nuestra alma, sin defensa alguna frente al despertar al asalto de cuanto menos noble y menos puro duerme en la oscuridad de nuestra vida inconsciente, en el abismo inexplorado donde los ciegos sueños nacen de las sensaciones ciegas!” (D’Annunzio, *El placer*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 317).

²⁷⁶ [“Los monstruos góticos, por tanto, son versiones desplazadas y distorsionadas no solo de tendencias reprimidas a través de una cultura, sino del sujeto ‘malo’, el Otro, con el que esas tendencias han sido ya identificadas, y que ha sido ya etiquetado como monstruoso. El gótico puede eliminar al monstruo de un modo que suscite la catarsis en el lector o espectador, que ve sus deseos inaceptables actuar vicariamente para ser luego ‘reprimidos’ de nuevo de manera segura, o puede despertar la simpatía hacia el monstruo y de este modo servir para criticar las normas culturales que este quiebra”] (Kelly Hurley, “British Gothic Fiction, 1885-1930”, *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 198).

²⁷⁷ “Prólogo” a *Frenesí gótico*, *Prima Littera* (especial gótico) 1, 2005, p. 63.

El entumecimiento emocional, las adicciones en masa, la baja autoestima, la depresión, la apatía, la anomia, el estrés... todos los males modernos son síntomas de la lucha absurda y trágica para poner riendas al instinto. La culpa es engendrada por la imperfecta capacidad de los humanos para suprimir la rabia interior o el ello reprimido²⁷⁸.

Aquí entraría en juego lo inconsciente como algo que pugna por salir pese a la coerción que la voluntad racional del individuo pretende imponerle, y de ahí la posibilidad de un enfoque con aportes psicoanalíticos a la noción de lo gótico²⁷⁹. Según Freud, la resistencia del yo consciente y preconsciente se hallaría encaminada a ahorrar el displacer que acompañaría la liberación de lo reprimido. Habría una represión de los instintos encaminados al principio del placer, “retenidos en grados más bajos del desarrollo psíquico y privados, al principio, de la posibilidad de una satisfacción”²⁸⁰. Si estos consiguen llegar por caminos indirectos a una satisfacción directa o sustitutiva, ello es sentido por el “yo” como displacer: “Todo displacer neurótico es de esta naturaleza: placer que no puede ser sentido como tal”²⁸¹. Esa vivencia disfórica permearía con frecuencia la ficción gótica y las problemáticas abordadas en ella:

There *is* a place in men’s lives where pictures do in fact bleed, ghosts gibber and shriek, maidens run forever through mysterious landscapes from nameless foes; that place is, of course, the world of dreams and of the repressed guilts and fears that motivate them. This world the dogmatic optimism and shallow psychology of the Age of Reason had denied; and yet this world it is the final, perhaps the essential, purpose of the gothic romance to assert²⁸².

²⁷⁸ Parfrey, “Licantropía moderna”, en *Cultura del Apocalipsis*, op. cit., p. 31.

²⁷⁹ Michelle A. Massé contempla esta posibilidad de forma palmaria cuando señala afinidades entre las preocupaciones centrales del gótico y las del psicoanálisis (vid. “Psychoanalysis and the Gothic”, en *A Companion to the Gothic*, op. cit., p. 230).

²⁸⁰ Freud, *Psicología de las masas; Más allá del principio del placer; El porvenir de una ilusión*, Madrid: Alianza, 2000, p. 89.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² [“Hay un lugar en las vidas de los hombres donde los cuadros, en efecto, sangran, los fantasmas chillan y farfullan, las damas corren eternamente por paisajes misteriosos huyendo de rivales sin nombre; ese lugar es, desde luego, el mundo de los sueños y de las culpas y miedos reprimidos que los motivan. Este mundo que el optimismo dogmático y la psicología hueca de la Era de la Razón habían obliterado; y reivindicarlo es el propósito final, quizá el esencial, de la novela gótica”] (Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, New York: Stein and Day, 1966, p. 140).

Misha Kavka pone de relieve la íntima ligazón de lo gótico con lo *Unheimlich* freudiano y lo abyecto²⁸³. En las últimas décadas no sería gratuito vincularlo, como hace Rafael Galán, con la constatación de la pérdida de centro (*Verlust der Mitte*²⁸⁴) –análoga a la “muerte de las mayúsculas” mencionada por Mujica en la cita suya reproducida previamente (página 64)– en la era postmoderna, ya anunciada por la conciencia moderna instituida en “conciencia de la falsedad”²⁸⁵ desmitificadora del mundo. Se trataría de “la crisis del sistema clásico de pensamiento [que] se puede entender como el agotamiento de la posibilidad de recomponer la diversidad de las formas de la experiencia en un único lenguaje, capaz de dar cuenta de la pluralidad multifacética de lo *real*”²⁸⁶. El enfoque de Galán “considera que el núcleo del Gótico es, paradójicamente, la deconstrucción de la propia idea de núcleo” (que implicaría desmontar el Centro y atender a los márgenes) y observa que la ficción gótica “elabora imágenes de colapso y de dilemas irreductibles”²⁸⁷ que estarían ligadas a esa orfandad ontológica derivada de la privación de las seguridades que otrora sustentaban la cosmovisión del hombre occidental, y señalada por Sábato en el texto anteriormente citado, donde daba cuenta de la desnudez que sobreviene cuando el hombre pierde la cobertura de las mayúsculas de los grandes discursos²⁸⁸. Se trataría de momentos de *impasse*, como los que se describen a propósito del paradigmático “lobo estepario”

²⁸³ Kavka, “The Gothic on Screen”, en *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 210.

²⁸⁴ Dicha pérdida iría acompañada por la sustitución de un “pensamiento fuerte” por un “pensamiento débil”. Al respecto, señala Pier Aldo Rovatti: “¿qué otra cosa es la pérdida del centro, sino la declaración, la confirmación de que el pensamiento ‘fuerte’ resulta ya insostenible? En efecto, la situación típica del pensamiento ‘fuerte’ es aquella en la que el pensador y lo pensado son solidarios: se hallan estrechamente unidos, en una correspondencia especular. La situación vista por Nietzsche, al contrario, está caracterizada por la posibilidad de perderse: el hombre ha llegado hasta un límite; un paso más, y podrá hundirse, extraviarse completamente. El lugar donde podría surgir un nuevo sentido sólo puede divisarse desde aquí y de manera dramática” (“Transformaciones a lo largo de la experiencia”, en Pier Aldo Rovatti y Gianni Vattimo (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 44).

²⁸⁵ Wlad Godzich, *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid: Cátedra-Universidad de Valencia, 1998, p. 171.

²⁸⁶ José Miguel García Cortés, *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 93. De ahí que lo gótico siga teniendo vigencia, pues remite a algo que, según Víctor Bravo, se halla “en la raíz de la condición humana, [y] lo es porque el primer reconocimiento de toda conciencia es *el desamparo*”: el miedo (Bravo, “El miedo y la literatura”, *Anales de literatura hispanoamericana* 34, 2005, p. 13; las cursivas son mías).

²⁸⁷ Galán, *art. cit.*, p. 63.

²⁸⁸ Tras una barrenación del suelo en el que se asentaban esas fes y certezas “quedamos así, tras el relativismo cuántico, justificadamente asustados, ya que ninguna ética nos instruye ni nos guía” (Beñat Baltza Álvarez, “Del malestar en la existencia. Apuntes sobre la poética de Detritus”, *Herejía y Belleza* 1, 2013, p. 306).

hesseano, “en los que toda una generación se encuentra extraviada entre dos épocas, entre dos estilos de la vida, de tal suerte, que tiene que perder toda naturalidad, toda norma, toda seguridad e inocencia”²⁸⁹.

Podemos estar de acuerdo con críticos reputados como Hogle o Botting cuando leen lo gótico como una suerte de narrativa de crisis, que obedece a la inquietud provocada por cambios significativos²⁹⁰. La pérdida de un orden confortable y la exoneración de determinadas certezas tranquilizadoras motivarían la necesidad del gótico:

We need it because the twentieth century has so forcefully taken away from us that which we once thought constituted us –a coherent psyche, a social order to which we can pledge allegiance in good faith, a sense of justice in the universe– and that wrenching withdrawal, that traumatic experience, is vividly dramatized in the Gothic²⁹¹.

Otra categoría con la que lo gótico muestra proximidad, además de con lo abyecto o lo fantástico y sus oxímora –Rosemary Jackson habla de la “construcción oximorónica” de lo fantástico²⁹²– es la de lo grotesco²⁹³. Para Mary Russo, esta noción,

²⁸⁹ Hesse, *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁰ Kelly Hurley también se ha manifestado siguiendo esta senda hermenéutica: para ella lo gótico emerge “at periods of cultural stress, to negotiate the anxieties that accompany social and epistemological transformations and crises” [“en períodos de estrés cultural, para negociar las ansiedades que acompañan a las crisis sociales y epistemológicas”] (Hurley, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 5).

²⁹¹ [“Lo necesitamos porque el siglo veinte nos ha arrebatado con gran fuerza aquello que una vez pensamos que nos constituía –una psique coherente, un orden social al que pudiésemos prometer lealtad de buena fe, un sentido de la justicia en el universo– y esa dolorosa retirada, esa experiencia traumática, está vívidamente dramatizada en el gótico”] (Steven Bruhm, “Contemporary Gothic: why we need it”, en *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 273)

²⁹² *Op. cit.*, p. 80. José María Martínez comparte esta apreciación, considerando que lo fantástico clásico tiende a configurarse como un “oxímoron metafísico” (“Introducción” a *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 25).

²⁹³ Su complementariedad e incluso eventual sinonimia con la noción de lo fantástico ya fue manifestada por Walter Scott (*vid. On Novelists and Fiction*, London: Routledge, 1968, pp. 335 y 348). Su vigencia se plasma en una exposición artística dedicada a ella en el Museo Picasso Málaga: “El factor grotesco”. Se trata de otra categoría elusiva que da pie a la introducción de miradas oblicuas, diferentes ángulos de percepción que permiten espiar y despertar la conciencia del lector, como pone de manifiesto Geoffrey Galt Harpham: “Grotesqueries both require and defeat definition: they are neither so regular and rhythmical that they settle easily into our categories, nor so unprecedented that we do not recognize them at all. They stand at a margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived, calling into question the adequacy of our ways of organizing the world, of dividing the continuum of experience into knowable particles” [“Las grotesquerías a un tiempo requieren y desdennan una definición: no son tan rítmicas y regulares que encajen fácilmente en nuestras categorías, ni tan novedosas que no las reconozcamos en absoluto. Se hallan en un margen de conciencia entre lo conocido y lo desconocido, lo percibido y lo no percibido, cuestionando la adecuación de nuestras formas de organizar el mundo, de dividir el continuum de la

“as almost every writer on the topic feels obliged to mention sooner or later, evokes the cave – the grotto-esque. Low, hidden, earthly, dark, material, immanent, visceral”²⁹⁴; de ahí que en más de un caso cruce su trayectoria con el concepto que principalmente nos ocupa (no olvidemos que Poe dio al volumen de sus narraciones el título *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco* y que Hoffmann fue contemplado por Wolfgang Kayser, uno de los más tempranos estudiosos de lo grotesco, como un exponente de lo “grotesco infernal” y “a master in the composition of grotesque scenes”²⁹⁵). El arte exhumado en el Domus Aurea neroniano, en el cual se encuentran los antecedentes del concepto de “grotesco”, motivó violentas reacciones de rechazo por parte de Horacio y Vitruvio, pues atacaba (al igual que los impulsos fantásticos) principios artísticos dominantes como la exigencia de mimesis. Asimismo, se situaba en contra de la función instructora que el arte debía cumplir proponiendo modelos válidos de imitación, y cuestionaba el concepto de la obra de arte como un todo orgánico. Según las aproximaciones de Vsevolod Meyerhold a dicha categoría en el ámbito del teatro (extrapolables a otras manifestaciones de la misma), esta posibilitaría, de una manera casi metafísica, la prospección a “un inmenso sector de misterio” parejo a la existencia visible, una búsqueda de lo supranatural, donde lo grotesco “*sintetiza la quintaesencia de los contrarios*, crea la imagen de lo fenomenal. También, impulsa al espectador a intentar percibir el enigma de lo inconcebible”²⁹⁶. Esa aclimatación de los contrarios es también comentada por Alton Kim Robertson, quien sigue a David Pinski cuando establece una relación estrecha entre lo grotesco en el arte y la paradoja en la lógica: “Paradox might be considered propositional contradiction, while the grotesque would represent

experiencia en partículas cognoscibles”] (Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1982, p. 3).

²⁹⁴ Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, New York: Routledge, Chapman & Hall, Incorporated, 1994, p. 1.

²⁹⁵ [“Un maestro en la composición de escenas grotescas”] (Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, New York: Columbia University Press, 1981, p. 71.

²⁹⁶ Meyerhold, *Teoría teatral*, Madrid: Fundamentos, 1986, p. 61, las cursivas son mías. Como ya hemos hecho notar, la concepción meyerholdiana es extrapolable a otras disciplinas. Así, el fotógrafo estadounidense William Mortensen, especializado en estampas de afinidad gótica como monstruos, efigies turbiamente eróticas, vampiros, escenas poeanas y torturas inquisitoriales, albergaba una muy similar: “Realism for its own sake is a blind alley [...]. When the world of the grotesque is known and appreciated, the real world becomes vastly more significant” [“El realismo por el realismo es un callejón sin salida [...]. Cuando el mundo de lo grotesco es conocido y apreciado, el mundo real se convierte en mucho más significativo”] (contratapa de *Monsters and Madonnas*, New York: Arno Press, 1973. Nótese la adición en el título de figuras aparentemente ubicadas en antípodas estéticas).

categorical contradiction, usually in some concrete form”²⁹⁷. Las concomitancias, que Meyerhold explicita acudiendo al arte gótico medieval²⁹⁸, afloran en nuestro ámbito de estudio cuando, por ejemplo, el estudioso Jerrold Hogle señala que:

the Gothic is thus continuously about confrontations between the low and the high, even as the ideologies and ingredients of these change. It is about its own blurring of different levels of discourse while it is also concerned with the interpenetration of other opposed conditions –including life/death, natural/supernatural, ancient/modern, realistic/artificial, and unconscious/conscious²⁹⁹.

Lo grotesco estaría ligado a conceptos con los que ya nos estamos familiarizando. Conllevaría introducir una perturbación de índole negativa que implica una contradicción en un orden tranquilizador (bien sea en el plano ideológico, religioso...), mediante un proceso “that infects order with its own negation”³⁰⁰ y conecta con la abyección y su estatus como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”³⁰¹.

²⁹⁷ Robertson, *The Grotesque Interface: Deformity, Debasement, Dissolution*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1996, p. 7. Esta naturaleza paradójal subyacente a lo grotesco sale asimismo a flote en el análisis que Harpham lleva a cabo. Él considera que, bien empleada, es un recurso que puede conducir a epifanías significativas e insospechadas: “If the grotesque can be compared to anything, it is to paradox. Paradox is a way of turning language against itself by asserting both terms of a contradiction at once. [...] Pursued for the sake of wordless truth, it can rend veils and even, like the grotesque, approach the holy. Because it breaks the rules, paradox can penetrate to new and unexpected realms of experience, discovering relationships syntax generally obscures. This sense of revelation accompanying a sudden enrichment of our symbolic repertory accounts for our experience of depth: it is very nearly synonymous with profound” [“Si lo grotesco puede compararse con algo, es con la paradoja. La paradoja es una manera de volver el lenguaje sobre sí mismo asumiendo ambos términos de una contradicción a un tiempo [...]. Perseguido en aras de la verdad sin palabras, puede alzar velos e incluso, como lo grotesco, alcanzar lo sagrado. Como rompe las reglas, la paradoja puede incursionar en nuevos e inesperados reinos de experiencia, descubriendo relaciones sintácticas generalmente oscuras. Este sentido de la revelación acompañando un súbito enriquecimiento de nuestro repertorio simbólico cuenta para nuestra experiencia de la profundidad: es en gran medida sinónimo de profundo”] (Harpham, *op. cit.*, pp. 19-20).

²⁹⁸ El dramaturgo ruso aproxima las categorías de grotesco y gótico en función de su tratamiento sintético de los contrastes y analiza el gótico arquitectónico originario de la siguiente forma: “El campanario que apunta hacia el cielo expresa el impulso patético de los orantes, mientras que, en los relieves las gárgolas hablan del infierno. La lujuria, la voluptuosidad de la herejía, las monstruosidades de la existencia parecen no estar allí para distraer el alma de una ascesis idealista excesiva. De una manera impresionante, el gótico equilibra lo positivo y lo negativo, lo celeste y lo terrestre, lo bello y lo feo, incluso realzando la fealdad, lo grotesco impide a la belleza convertirse en sentimental (en el sentido schilleriano)” (Meyerhold, *op. cit.*, p. 3).

²⁹⁹ “Introduction” a *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 9.

³⁰⁰ Robertson, *op. cit.*, p. 5.

³⁰¹ Kristeva, *op. cit.*, p. 11.

El gótico, de este modo, tendría una naturaleza proteica. En él la imbricación de diferentes géneros y categorías (ya presente en la fundacional novela walpoliana) sería relevante. El término “gótico” se ha ido cargando de connotaciones de otredad en el empleo diacrónico que se le ha dado, y ha devenido

portavoz de aquello que se encuentra oculto, y a la vez tan cercano, que resulta casi imposible evitar su irrupción, misma que llega acompañada de cuestionamientos que ponen en tela de juicio la identidad del hombre y su civilización. El gótico permite establecer los límites de lo permisible al evidenciar los riesgos de transgredir esas barreras. Se trata así de un canal seguro para observar los peligros de la transgresión de aquellas convenciones que definen al hombre y su mundo³⁰².

Como el fantástico, es una literatura transgresiva, y da pábulo a la emergencia de aquello que es *unheimlich*, familiar y ajeno a un tiempo, y que frecuentemente se halla en el seno del propio individuo, rasgando la solidez de su identidad: “The Gothic clearly exists, in part, to raise the possibility that all ‘abnormalities’ we would divorce from ourselves are a part of ourselves, deeply and pervasively (hence frighteningly)”³⁰³. En un sentido similar, Ken Gelder atribuye a lo fantástico el desmoronamiento de las barreras del yo tenidas tradicionalmente como sólidas, y su apertura al deslizamiento de una otredad (paradójicamente inalienable de la propia condición humana)³⁰⁴ que suele

³⁰² Miriam Guzmán y Antonio Alcalá, “Prólogo” a *Coloquio internacional gótico*, op. cit., p. 9.

³⁰³ Hogle, “Introduction” a *The Cambridge Companion...*, op. cit., p. 12. Volviendo de nuevo a la proximidad de lo grotesco, cabe citar la definición de uno de los personajes del famoso novelista japonés Haruki Murakami: “The world of the grotesque is the darkness within us. Well before Freud and Jung shined a light on the workings of the subconscious, this correlation between darkness and our subconscious, these two forms of darkness, was obvious to people. It wasn’t a metaphor, even. If you trace it back further, it wasn’t even a correlation. Until Edison invented the electric light, most of the world was totally covered in darkness. The physical darkness outside and the inner darkness of the soul were mixed together, with no boundary separating the two. They were directly linked [...]. But today things are different. The darkness in the outside world has vanished, but the darkness in our hearts remains, virtually unchanged. Just like an iceberg, what we label the ego or consciousness is, for the most part, sunk in darkness. And that estrangement sometimes creates a deep contradiction or confusion within us” [“El mundo de lo grotesco es la oscuridad en nuestro interior. Mucho antes de que Freud y Jung arrojasen alguna luz en los mecanismos del subconsciente, esta correlación entre la oscuridad y nuestro subconsciente, esas dos formas de oscuridad, era obvia para la gente. Hasta que Edison inventó la luz eléctrica, gran parte del mundo estaba sumido en las tinieblas. La oscuridad física del exterior y las tinieblas interiores del alma estaban entremezcladas, sin frontera delimitadora entre ambas. Estaban directamente ligadas [...]. Pero hoy día las cosas son diferentes. La oscuridad del mundo exterior se ha desvanecido, pero aquella de nuestros corazones permanece, virtualmente inmutable. Igual que un iceberg, lo que denominamos ego o consciencia está, en su mayor parte, hundida en las tinieblas. Y ese distanciamiento genera en ocasiones una profunda contradicción o confusión en nosotros”] (Murakami, *Kafka on the Shore*, London: Random House, 2011, p. 241).

³⁰⁴ Este aspecto, subyacente a la exposición del personaje de Murakami citada en la nota inmediatamente anterior, es también llevado a un primer plano en las siguientes palabras de un cuento de Thomas Ligotti, “El Tsalal”: “Por supuesto, siempre han existido escrituras de una u otra clase, una

subyacer bajo el manto de lo cotidiano: “‘The fantastic’ in fact draws Self and Other together, showing the boundaries between them to be fragile and easily traversed. In ‘the fantastic’, the Self is thus ontologically destabilised by an Other which, far from being different, turns out instead to be disconcertingly familiar”³⁰⁵. Estos movimientos de empuje no solo se hallan presentes en formas literarias ya de rancio abolengo como las que estamos tratando, sino también en corrientes musicales ligadas a subculturas juveniles. Así, Fernando O. Paíno detecta en la música industrial surgida hacia finales de los setenta de forma paralela (y a menudo entrecruzada) al afloramiento de la subcultura gótica un afán similar a través de un ruidismo heredado de pioneros como Luigi Russolo, que funcionaría como trasunto sonoro de ese caos subyacente:

Lo que Throbbing Gristle buscaba con su música no era sólo provocar desagrado a base de exponer las facetas más deplorables experimentadas por el género humano, la intención del grupo radicaba en demostrar a la sociedad hasta qué punto esa faceta queda oculta para la mayoría de los sectores por medio del control y los resortes gubernamentales. El filósofo alemán Friedrich Schelling se cuestionaba el trasfondo sobre el origen de la naturaleza y la creación divina argumentando “Lo oscuro le precede”. Efectivamente, antes de la hipotética creación del universo, que se asemejaría con el orden cosmológico que proyecta la naturaleza y que el ser humano interpreta por medio de la ciencia, existiría un caos primigenio, un “pneuma” del que todo parte, un descontrol de libertad absoluta que muestra abiertamente la totalidad de las alternativas que nos rodean y conforman. El orden social siempre lleva consigo una estratificación, una selección y discriminación de valores con el fin de estructurar de la forma más eficaz un interés común, un pacto social. Sin embargo, resulta imposible la no existencia de disidentes de cara a la aceptación de todos los términos que conforman

tradición popular primigenia que ha proporcionado alusiones a la oscuridad de la creación y a monstruosidades de todo tipo, humanas e inhumanas, como si hubiera alguna diferencia entre ellas. Siempre ha pervivido algo profundamente oscuro y grotesco en todos los idiomas de este mundo, apareciendo intermitentemente y lanzando su sombra durante unos instantes en las historias que intentan buscarle una razón a las cosas, frecuentemente frustrando el final más feliz. Y esa sombra nunca desaparece en ninguna de estas historias, aunque se pretenda hacernos creer lo contrario. La oscuridad de lo grotesco es un enigma inmortal: en todas las leyendas de muertos, en todos los cuentos de criaturas de la noche, en todas las mitologías de dioses locos y demonios lúcidos siempre perdura una especie de sinsentido burlón al final, una voz fuerte y resonante que llama desde el corazón de estas historias y declara: ‘Todavía estoy aquí’” (Ligotti, *Noctuario*, Madrid: Valdemar, 2013, p. 120).

³⁰⁵ [“‘Lo fantástico’ de hecho mezcla el Yo y lo Otro, mostrando que las fronteras entre ambos son frágiles y fácilmente transitables. En ‘lo fantástico’ el Yo es ontológicamente desestabilizado por un Otro que, lejos de ser distinto, se revela sin embargo como desconcertantemente familiar” (Gelder, *op. cit.*, p. 43).

este pacto, ya que si esto presentase una forma tan idílica y armónica como la que Rousseau argumentaba, no habría necesidad de pacto alguno³⁰⁶.

Añade que esos grupos industriales, protagonistas de una disidencia, “intentan exponer esa alternativa oculta que también forma parte del género humano y que la moral tanto castiga, censura y pretende enterrar. Ellos representan, por medio de la utilización del ruido, el descontrol en su esencia, sin pautas ni medidas preestablecidas”³⁰⁷.

Cabe detenerse en la mencionada categoría de lo *Unheimlich* freudiano que ya ha salido a colación aquí³⁰⁸. Se trataría de una categoría estética situada “más allá del principio del placer”, y en oposición a este: “No cabe duda que dicho concepto está *próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante*, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general”³⁰⁹, considera Freud al comienzo de su ensayo dedicado a esclarecer el concepto. Tras esta reflexión inicial, pone de manifiesto la necesidad de encontrar un núcleo que permita discernir entre lo angustiante propiamente dicho y aquello que, además, es *unheimlich*. Para ello parte de la premisa de que “lo *Unheimlich* es aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”³¹⁰. Se trata de un concepto cuyo significado resulta huidizo ya desde su etimología, y esta ambigüedad semántica ya es señalada por el propio autor. El término alemán *heimlich* es traducible como “familiar”, “íntimo”, pero presenta tantos vericuetos semánticos que en una de sus acepciones acaba confluyendo con su antónimo, *unheimlich*, cuya traducción inicial sería “ajeno”,

³⁰⁶ Fernando O. Paíno, “Desestructurando el concepto música: una ofensiva a la cultura”, *Herejía y Belleza* 1, 2013, p. 206. Esto se ve especialmente en el argumento de la película de culto *Decoder* (1984), de Jürgen Muschalek.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Además de Misha Kavka, otra crítica que sitúa en primer plano la relación entre lo gótico y lo *Unheimlich* es Anne Williams: “the Gothic [...] literalises Freud’s point of departure regarding the uncanny: the *Unheimlich* as a presentation of the utterly familiar as strange” [“el gótico literaliza el punto de partida freudiano concerniente a lo siniestro: lo *Unheimlich* consistente en presentar como extraño lo más familiar”] (Williams, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 45).

³⁰⁹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *El hombre de la arena. Precedido de Lo siniestro / por Sigmund Freud*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1991, p. 9.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 12. Se trataría de aquella idea que ya Henry James declaró haber buscado deliberadamente en su relato “The Altar of the Dead”: “that of the strange and sinister embroidered on the very type of the normal and easy” [“aquella de lo extraño y siniestro bordado en el tejido mismo de lo fácil y normal”] (*The Novels and Tales of Henry James*, vol. 17, New York: Scribner’s, 1907, p. xxiv).

“extraño”. Esta noción de ambivalencia que se percibe ya en la dimensión semántica del término –que aparece, paradójicamente, como antónimo de sí mismo, en cierto modo–³¹¹ va a ser una de las marcas constituyentes del sentimiento de lo *Unheimlich* propiamente dicho, una vacilación e incertidumbre que se erigen como sus pilares esenciales.

Además, no es un término fácilmente trasladable a otras lenguas. No hay un término equivalente en castellano, con lo que su traducción en este sentido resulta problemática. Freud, tras consultar diversos diccionarios bilingües en pos de la traducción que este término puede tener en diferentes lenguas halla palabras como “ominoso”, “siniestro”³¹², “lúgubre”, “de mal agüero”, que ofrecen una comprensión algo sesgada del mismo, actuando Freud aquí, en cierto modo, como un *traduttore/traditore*. Marie Bonaparte, la primera traductora de Freud a la lengua francesa, traduce, junto a Edouard Marty, lo *Unheimlich* como *inquiétant étrange*, poniendo énfasis en la idea de “extrañeza”. Julia Kristeva también utiliza el sintagma “inquietante extrañeza”³¹³ e incide en la ya apuntada idea de lo *Unheimlich* como algo incardinado en el propio sujeto “freudiano, en que lo “extranjero nos habita”: “Inquiétant, l'étrange est en nous: nous sommes nos propres étrangers – nous sommes divisés”³¹⁴. Lacan, no satisfecho con la traducción de Bonaparte, acuña el neologismo *extimité*, resultante de aplicar el prefijo *ex-* a la palabra francesa *intimité* (“intimidad”). El término inglés sería *uncanny*, que se adapta en mayor medida al significado del original alemán. El propio Cortázar da una traducción aproximada del término como “lo inquietante, lo que sale de lo cotidiano aceptable por la razón”³¹⁵.

Freud recoge la definición de Schelling, que presenta lo *Unheimlich* como “algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado”³¹⁶, y según él sería la reaparición de algo anteriormente familiar a la vida psíquica que ha devenido en algo

³¹¹ Nos encontraríamos ante un caso de enantiosemia, como el verbo “conjurar”, esto es, de un término que dentro de sus acepciones ofrece dos de significado opuesto.

³¹² De hecho, en la traducción del tratado freudiano de la que me sirvo el término aparece, precisamente, como “lo siniestro”, y así ha sido traducido frecuentemente.

³¹³ Vid. *L' inquiétant étrange et autres essais*, Paris: Gallimard, 1985.

³¹⁴ [“Inquietante, la extrañeza está en nosotros: nosotros somos nuestros propios extraños – estamos divididos”] (Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard, 1988, p. 268).

³¹⁵ Julio Cortázar, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Caravelle (Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien)* 25, 1975, p. 150.

³¹⁶ Freud, *Lo siniestro*, op. cit., p. 28.

extraño a causa de la represión (siendo el prefijo *un-* el signo de esa represión) y cuyo efecto sería el de suscitar angustia y/u horror, con lo que el término se recubre de connotaciones negativas, designando una expresión cenestésica de índole negativa (de ahí que haya recibido tan poca atención). De hecho, Lacan considera lo *Unheimlich* como la clavija esencial que pone en marcha el mecanismo de la angustia³¹⁷.

Freud propone una serie de motivos temáticos desencadenantes de lo *Unheimlich* (el doble o *doppelgänger*, la duda acerca de la posibilidad de vida en un ente inanimado, el regreso de los muertos...). La mera aparición de estos motivos, como él mismo indica, no resulta suficiente para su génesis, sino que deben ir acompañados de otros factores como el peligro, la incertidumbre intelectual, y el hecho de que supongan la reaparición de un contenido psíquico primitivo que sale nuevamente a la luz. De modo distinto ocurre en los cuentos de hadas, por ejemplo, donde los prodigios son aceptados por el lector al entrar dentro de las convenciones de este tipo de obras, claramente maravillosas. Según Mladen Dolar, la aparición de lo *Unheimlich* es intrínseca a la Modernidad, y con el ya aludido surgimiento del imperio de la razón omniexplicativa (ese “stony sleep” [“sueño pétreo”] que William Blake atribuyó a Urizen³¹⁸) en el siglo XVIII “the uncanny became unplaceable; it became uncanny in the strict sense”³¹⁹, pasando sus factores desencadenantes a ocupar una posición marginal tras haber estado integrados en el sistema de creencias dominante en un determinado momento, y desplazándose hacia el centro de interés de buena parte de la literatura emergente, especialmente de la gótica, de la que se constituye en uno de los pilares. No podemos obviar que “certainly the representation of the uncanny is at the core of Gothic, since it, like the uncanny, deals in the constant troubling of the quotidian daylight certainties within the context of which one might prefer to lead one’s life”³²⁰.

³¹⁷ Vid. Lacan, *Seminario Libro 10. La angustia*, Buenos Aires: Paidós, 2009.

³¹⁸ Blake, *The Complete Poems*, Harlow: Pearson Education, 2007, p. 260.

³¹⁹ [“Lo ‘siniestro’ pasó a ser imposible de ubicar, ‘siniestro’ en sentido estricto”] (Mladen Dolar, “‘I Shall Be With You On Your Wedding Night’: Lacan and the Uncanny”, *October* 58, 1991, p. 7).

³²⁰ [“Ciertamente la representación de lo siniestro está en el corazón del gótico, puesto que este, como lo siniestro, trata la continua turbación de las certidumbres diurnas y cotidianas en cuyo contexto uno preferiría regir su vida”] (David Punter y Glennis Byron, *The Gothic*, op. cit., p. 286).

De este modo, una concepción abarcadora del hecho literario comprendería también dar expresión a contenidos apartados del programa dictaminado por la exigencia de lo que se entiende por bueno y bello en una determinada cosmovisión³²¹:

La literatura expresa directa o indirectamente ambas caras de la moneda, las dos posibilidades que conforman la verdadera identidad del ser humano, tanto el universo de lo normal como de lo anormal o extraño, de lo familiar como de lo extraviado, de lo permitido como de lo prohibido, o desde otra perspectiva, de lo diestro frente a lo siniestro, entendido este último concepto como la manifestación abierta de lo que se convierte en amenazador para la vida cotidiana de los seres humanos comunes y corrientes.

Lo siniestro está estrechamente ligado con el inconsciente, el lugar donde habitan los temores y deseos que nos constituyen como sujetos, el espacio íntimo y prohibido donde permanecen los horrores presentidos y temidos, pero acaso secretamente deseados. Todos tenemos y deseamos, al unísono, a esas figuras monstruosas.

Lo siniestro es una posibilidad siempre presente en la condición humana, sin embargo, el comienzo de la toma de conciencia de su existencia les corresponde a los artistas románticos, quienes asumen el conflicto y lo interiorizan para convertirlo en arte y literatura, lo siniestro aparece y se manifiesta en creadores que ven esa otra cara y en un asalto intempestivo, la hacen narrativa, el terror entonces se asume gótico y comienza una carrera desenfrenada por pervertir la realidad para mostrarla en su gran monstruosidad³²².

El desarrollo de estas reflexiones teóricas nos permite ver que este concepto de lo *Unheimlich*, sin responder a una plena identificación, se solapa con frecuencia con las

³²¹ En este proceso, lo sobrenatural, aunque no esté siempre presente en las literaturas que estamos estudiando, jugaría un papel insoslayable, y su persistencia sería “in essence, a defiant form of deviance: that is to say, it is a state of opposition and a disposition to resist that deviates from the accepted norm. In our case ‘deviant’ in the sense that it refers to a person or persons that differ markedly –either in intelligence, social adjustment, and/or sexual behaviour– from what is considered to be within acceptable limits of his/her socio-cultural environment” [“en esencia, una forma desafiante de desviación: es decir, es un estado de oposición y una disposición a resistir que se desvía de la norma aceptada. En nuestro caso ‘desviada’ en el sentido de que se refiere a una persona o personas que difieren marcadamente –ya sea en inteligencia, adaptación social y/o comportamiento sexual– de lo que se considera dentro de los límites aceptables de su entorno socio-cultural” (Cristina Santos y Adriana Spahr, *Defiant Deviance: The Irreality of Reality in the Cultural Imaginary*, New York: Peter Lang, 2006, pp. 1-2).

³²² Jorge Villasana, “La otredad y la sombra siniestra en la Literatura Gótica de Terror”, en *Coloquio Internacional Gótico*, op. cit., p. 28. Respecto a la pulsión que despiertan esos horrores tal vez “secretamente deseados” por el testigo, Roger Shattuck, siguiendo a James Frazer y Sigmund Freud, ya ha advertido el “poder terrible pero seductor” de aquello constituido en tabú y cómo su pátina de prohibición no siempre es suficiente para una protección efectiva frente al mismo (Shattuck, *Conocimiento prohibido: de Prometeo a la pornografía*, Madrid: Taurus, 1998, p. 48).

nociones de fantástico, gótico y abyecto, las cuales se hallarían hermanadas por propiciar la unión o aproximación de opuestos y vehicular en el espectador de sus manifestaciones una “atracción del abismo”³²³:

The Gothic has been and remains necessary to modern western culture because it allows us in ghostly disguises of blatantly counterfeit fictionality to confront the roots of our beings in sliding multiplicities (from life becoming death to genders mixing to *fear becoming pleasure* and more) and *to define ourselves against these uncanny abjections, while also feeling attracted to them*, all of this in a kind of cultural activity that as time passes can keep inventively changing its ghosts of counterfeits to address changing psychological and cultural longings and fears³²⁴.

Estas literaturas transgresivas estarían signadas, de manera casi órfica, por un escenario de confusión y desmesura donde los deseos primarios son realizados produciéndose en lo real lo más profundamente anhelado y fantaseado, ese escenario siniestro ribeteado de crímenes ancestrales, parricidios y filicidios, decoraciones caníbales de un cuerpo divino despedazado [...] lo siniestro [...] queda desde ahora determinado y definido como la sombra misma de lo bello, aquello que toda legislación estética, implícita o explícita, debe apartar de sí para fundarse³²⁵.

La legislación estética amparada por el proyecto ilustrado rechazaría ese envés constituido por las pulsiones irracionales a fin de autoafirmarse, pero con el riesgo de ofrecer un mapa sesgado de la realidad y las posibles aproximaciones a ella. Una voluntad de subsanar este cercenamiento podría detectarse en fenómenos como la eclosión de lo gótico literario y otras corrientes orientadas a recuperar esa dimensión sumergida, las “tinieblas interiores” de las que hablara Albert Béguin³²⁶, y posibilitar una visión más amplia (y en esto, nuevamente se solapa con la fantasía literaria) mediante la inclusión de esos contenidos en el horizonte literario y artístico.

³²³ Vid. Rafael Argullol, *La atracción del abismo*, Barcelona: Destino, 1984.

³²⁴ Hogle, “Introduction” a *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, op. cit., pp. 16-17. Las cursivas son mías. Esa necesidad del gótico podría obedecer a un rasgo que Argullol detecta en la cultura occidental, que define como una cultura “con voluntad espectral” (Argullol, *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental*, Barcelona: Destino, 2000, p. 16), “incapaz de vivir sin ensoñaciones espectrales” (*ibid.*, p. 54) y erigidora de “grandes arquitecturas del espíritu como vestigios irónicos de su embrujo por la muerte” (*ibid.*).

³²⁵ Eugenio Triás, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 2001, p. 154.

³²⁶ Vid. *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris: José Corti, 1946.

Para Silvia Albertazzi “raccontare storie nere diviene un modo per evadere da una realtà amara, introiettandone al tempo stesso le caratteristiche più inquietanti in una transfigurazione visionaria del quotidiano”³²⁷. Juan Eduardo Cirlot ofreció una acertada síntesis de estas dinámicas, al advertir que hacia mediados del XX:

Se diseña en el horizonte un período postlógico, que vendría a ser la síntesis de un período dialéctico que tendría como tesis el pensamiento prelógico y mágico y como antítesis el pensamiento lógico y la ciencia y filosofía tradicionales. Si puede decirse que el pensamiento del hombre era como un palafito, en el que sólo podría conocerse la estructura superior, ya que los cimientos se pierden en “otro elemento” que no permite la exploración o, cuando menos, la visión directa adecuada, actualmente esa construcción prepara una superestructura que tampoco puede “verse” claramente, que carece de imagen racional y que se abisma en unas regiones para entrar en las cuales hay que estudiar el idioma de los místicos. La atención que la ciencia, dentro de la rama que se ocupa del hombre, presta a los sueños, a los mitos, al simbolismo, viene a indicar que el antiguo esquema antropológico era incompleto³²⁸.

El poeta y crítico catalán parece hacerse eco en las últimas líneas de este fragmento de la labor llevada a cabo por el psicoanálisis freudiano (teniendo presentes sus límites y su tendencia a la exégesis hipersexualizada) o los aportes de autores como Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard o Gilbert Durand³²⁹, que intentarían reflotar la importancia de ese “otro elemento” cuyo estudio obvió el proyecto iluminista ilustrado, hecho que, paradójicamente, lo hizo más presente por su ausencia de los mecanismos oficiales de producción e interpretación de sentido. En “Lamento por la sombra perdida”, de Iñaki Arzoz, el autor asume la voz luciferina como emisor de una hipotética carta dirigida al “dios de la luz”, elevando una queja por la ruptura del equilibrio y de la equidad entre la luz y la sombra en el arte y culpando de ese cisma a la

³²⁷ [“Contar historias negras deviene un modo de evadirse de una realidad amarga, introyectando al mismo tiempo las características más inquietantes de una transfiguración visionaria de lo cotidiano”] (Albertazzi, *Il punto su: la letteratura fantastica*, Bari: Latorza, 1993, p. 16).

³²⁸ Cirlot, *Introducción al surrealismo*, op. cit., pp. 29-30.

³²⁹ La psicocrítica, especialmente a través del psicoanálisis, ha impulsado parte de las aproximaciones teóricas a lo gótico literario. Es el caso de las realizadas por Robert Kiely, Masao Miyoshi o David Punter, aunque este último se encuentre influido significativamente por el marxismo y tienda usualmente a realizar lecturas político-sociales. El papel político potencial de lo gótico ha sido subrayado también por Katarzyna Ancuta, quien opina que los textos góticos “criticise the existing social, racial, or moral standards, and address the subjects generally avoided as ‘uncomfortable’, or ‘difficult’ to discuss” [“critican los estándares sociales, raciales o morales, y abordan los temas que generalmente se evitan por ‘incómodos’ o ‘difíciles’ de discutir”] (*Where Angels Fear to Hover*, op. cit., p. 6).

fe tecnocéntrica y racionalista de la modernidad la que gestó “un nuevo hombre babélico [que] empezó a creer que podía vivir sólo de luz y en la luz, como si esquivando este valle de sombras, pudiera construir aquí una luminosa utopía”³³⁰. Esta fe llevaría aparejado un rechazo de la sombra: “Pero ahora nadie quiere su sombra, su alma, a su doble, a su otro yo, a su parte oscura; todos quieren ser sólo luz, quieren ser solo beatíficos seres (*sin reconocer que en mi yunque de sombras se forja la luz duradera*), todos quieren ser místicos instantáneos sin pasar por el túnel de la ‘*noche oscura del alma*’”³³¹.

La narrativa gótica tendría entre sus funciones la de compensar tal obliteración, consignando literariamente un cuadro más completo de la experiencia y las inquietudes humanas, pues, como señaló Juan Eduardo Cirlot, las “potencias tenebrosas” que mueven al hombre “no pueden ser aniquiladas ni aun con las más insólitas técnicas del pensamiento y del arte, pues, si lo pudieran ser, anularían también el valor de las cualidades contrarias y corroerían material y espiritualmente la fundamentación del hombre, ese ‘ser marginal’ que se pasea entre el barro y las puras esmeraldas celestes”³³². Por ello, su inclusión en la gama de materiales de los que la creación

³³⁰ Arzoz, “Lamento por la sombra perdida”, *ArtyCo* 14, 2002, p. 44. Aunque planteada en otros términos, la reconvención expresada aquí por Arzoz es muy semejante a la que se desprende de la cita de Argullol reproducida unas páginas atrás, y conecta con las siguientes reflexiones del gato Iago, personaje de la autora Catherynne M. Valente: “That’s all a shadow is – and though you might be prejudiced against the dark, you ought to remember that that’s where stars live, and the moon and raccoons and owls and fireflies and mushrooms and cats and enchantments and a rather lot of good, necessary things. Thieving, too, and conspiracies, sneaking, secrets, and desire so strong you might faint dead away with the punch of it. But your light side isn’t a perfectly pretty picture, either, I promise you. You couldn’t dream without the dark. You couldn’t rest. You couldn’t even meet a lover on a balcony by moonlight. And what would the world be worth without that? You need your dark side, because without it, you’re half gone” [“Eso es todo lo que es una sombra – y aunque puedes albergar prejuicios contra la oscuridad, debes recordar que allí es donde viven las estrellas, y la luna y los mapaches y los búhos y luciérnagas y setas y gatos y encantamientos y gran cantidad de cosas buenas y necesarias. También el robo y las conspiraciones, las asechanzas, los secretos, y un deseo tan fuerte que su golpe te haría desvanecer. Pero tu lado luminoso no es una estampa bella y perfecta, te lo puedo asegurar. No podrías soñar sin la oscuridad. No podrías descansar. No podrías ni siquiera encontrar un amante o un balcón a la luz de la luna. ¿Y merecería la pena el mundo sin eso? Necesitas conocer tu lado oscuro, ya que, sin él, estás a medias” (Valente, *The Girl Who Fell Beneath Fairyland and Led the Revels There*, London: Hachette UK, 2012, s.p.).

³³¹ Arzoz, *art. cit.*, p. 48. Sería una constatación análoga a la que lleva a cabo el yo poético en el “Adiós a Hölderlin” de Gonzalo Rojas, poeta caracterizado por procurar una suerte de “re-numinalización” del mundo: “se acabó / el coro, el ditirambo, el célebre / éxtasis, lo Otro, con / Maldoror y todo, lo sedoso y / voluptuoso del pulpo, no hay más/epifanía que el orgasmo [...]. Ni es tan fácil leer en el humo lo / Desconocido; no hay Desconocido. Abrieron la / tapa del prodigio del / seso, no hay nada sino un poco / de pestilencia en el coágulo del / Génesis alojado ahí. Voló el esperma / del asombro” (Rojas, *Cinco visiones*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1992, p. 90).

³³² Cirlot, *Introducción al surrealismo*, *op. cit.*, p. 361. Esa condición fronteriza del hombre es uno de los puntos centrales en la filosofía de Trías, y su incongruencia al aunar lo inmundo a lo sublimado

artística puede disponer para sus pesquisas evitaría el cercenamiento de una porción relevante de la cartografía del ser que el arte puede brindar. Su relación con los aspectos “luminosos” sería de complementariedad, más que de oposición.

también es señalada por Harpham con respecto a lo grotesco como una categoría estética que obedece a esa misma tensión: “straining for sublimity, we ape the beasts” [“afanándonos por la sublimidad, emulamos a las bestias”] (Harpham, *op. cit.*, p. 10).

4. FANTASÍA Y GOTICISMO EN LA LITERATURA DE MÉXICO (RECORRIDO DIACRÓNICO)

4.1. Consideraciones iniciales

Al plantear el recorrido histórico en que voy a enmarcar la producción de Francisco Tario entrelazaré las dos categorías principales que han sido objeto de anterior análisis, pues ambas se hermanan en la obra del mexicano (como ha ocurrido con frecuencia en su desarrollo a lo largo de distintas literaturas). En el recurso a la tradición gótica y a categorías cercanas y colindantes (lo fantástico, lo grotesco, lo *Unheimlich* freudiano...) estas aparecen con frecuencia solapadas o simbiotizadas. Tomo como base de este apartado la lectura que hace María Negroni de la fantasía latinoamericana y que recapitula algunas de las apreciaciones que ya hemos vertido en páginas precedentes, concretando su foco:

Leo la literatura fantástica latinoamericana como una deriva de la literatura gótica. En ese *corpus* nocturno y afiebrado están contenidos, en efecto, todos los motivos y obsesiones que harán del fantástico latinoamericano una nueva forma de resistencia a las cárceles de la razón y del sentido común.

En su origen, se sabe, el gótico coincide con el Iluminismo y sus geometrías del saber. Es, mejor dicho, su costado oscuro, la grieta que, en la arquitectura del orden, se abre para impedir la calcificación del sentido y las jerarquías del pensamiento. Ahí radica su fuerza y la fascinación que ejerce desde siempre en los lectores. Imposible mantenerse inmune a ese ácido que viene a corroer el edificio racional desde los sótanos más profundos de la psique individual y colectiva haciendo estallar la significación en direcciones múltiples y ampliando, de ese modo, el mundo. El aliento gótico es, por naturaleza, díscolo. Mejor aún: desorganizado, orgullosamente caótico. No por nada proviene del Romanticismo Frenético y halla en el cine del Expresionismo alemán de principios del siglo XX su versión visual más contundente. Como si dijéramos: en él, un mundo infantil no completamente derrotado consigue balbucear eso que no tiene nombre, en un clima de miedos y sombras inclinadas³³³.

Hallamos nuevamente aquí la concepción del gótico como envés, su filiación a las prospecciones estéticas en el caos y su genealogía que entronca el Romanticismo decimonónico en su veta más bruna y cierto sector de las vanguardias del XX, especialmente la expresionista. La constatación de un parentesco sólido entre la fantasía

³³³ Negroni, *Galería fantástica*, México: Siglo XXI, 2009, pp. 9-10.

literaria latinoamericana y el gótico, no obstante, ya fue enunciada por Cortázar al ocuparse de lo que denominó “lo gótico en el Río de la Plata”, donde optaba para esas latitudes por una concepción de lo fantástico “entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible”³³⁴. En estas páginas vamos a trasladar estas apreciaciones al ámbito mexicano, donde encajan con una fluidez no menor que con respecto a la vigorosa tradición fantástica rioplatense que Cortázar abordaba en el escrito citado.

Para ello partimos de las afirmaciones de Federico Patán, quien asevera que “han tocado lo gótico o pertenecen de lleno a él Inés Arredondo, José Ricardo Chaves, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Salvador Elizondo, Beatriz Espejo, Adela Fernández, Enrique López Aguilar, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Francisco Tario, Álvaro Uribe”³³⁵. Y que, en base a ese nada exiguo muestrario (al que se podrían añadir algunos nombres más, como los de Carlos Fuentes, Emiliano González, Francisco Segovia, Guadalupe Nettel, Lorenzo León o Cristina Rivera Garza), “sí tenemos autores y textos suficientes para suponer en la literatura mexicana la existencia de una corriente firme de narrativa gótica y, por tanto, de terror”³³⁶.

Como el examen de Patán (algo reconocido por él mismo), el nuestro no puede ser otra cosa que somero, pero el propósito que lo anima es brindar una aportación al estudio de una tendencia de la literatura mexicana estrechamente hermanada con la fantástica y que, como ella, no ha sido objeto de una atención detenida. En el artículo citado, Patán resume las líneas maestras de lo gótico literario, y en esa labor abunda en el diagnóstico ya expuesto en páginas precedentes. Para él:

El lector de narrativa gótica prefiere aceptar la posibilidad de que toda una franja de la experiencia humana pertenece a la oscuridad de ciertos instintos. O por decirlo en palabras de Rafael Martínez Lloreda: “el terror tiene la finalidad última de traducir las angustias de una sociedad”. La literatura realista, desde luego, traduce otras angustias, pero relacionadas con esas injusticias sociales ya mencionadas. Lo gótico se adentra, repitámoslo, en el alma. Toca, agreguemos, cuestiones éticas, e incluimos en ellas las religiosas, que son una de las muchas maneras de ver la moral que existen. [...] La

³³⁴ Cortázar, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *art. cit.*, pp. 145-146.

³³⁵ Patán, “Una rosa para Amelia (Cuentos góticos mexicanos)”, en Alfredo Pavón (ed.), *Cuento y figura: la ficción en México*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, p. 122.

³³⁶ *Ibid.*, p. 134.

literatura gótica es transgresora de las buenas costumbres que las estructuras sociales prefieren como reflejo de sí mismas. Pero recordemos que toda sociedad es, en el grado que le corresponde, el doctor Jekyll y asimismo el señor Hyde, para recurrir al acertadísimo símbolo creado por Robert Louis Stevenson (1850-1894). La parte oculta de nosotros y de nuestro medio brota a la superficie en la literatura gótica y nos hace conscientes de su existencia; con ello, nos obliga a enfrentar la división que toda persona vive entre esas dos mitades. [...] Asegura, tal narrativa, que justo el medio social crea esa parte oscura [...] presentándonos mediante monstruos o personajes calamitosos esa otra parte de nosotros, los escritores del gótico plantean situaciones límite donde alcanzamos a percibir los trastornos sociales que produjeron esa fauna o las situaciones descritas. La literatura gótica se vuelve una especie de medicina a contrapelo, mucho más honesta y eficaz que los parches inofensivos de la literatura rosa o de aquella defensora de las apariencias³³⁷.

Richard Alan Schwartz subraya el relieve que presenta lo fantástico en la literatura contemporánea, al que liga con un impulso vigorizador y lejano al sesgo acrítico que le suponen algunas voces, como las que denostaron los cuentos de Carlos Fuentes al considerarlos “literatura del avestruz”:

The World of the fantastic has become the world of much of our foremost contemporary literature. Art is no longer Stendhal's mirror on the highway of life, reflecting accurately and unbiasedly all that passes³³⁸; rather, it has become a fun-house glass, wildly distorting everything that appears in it and furthermore reveling in the distortion. Associated with the fantastic quality of modern writing are a sense of energy, vigor, and vitality and a celebration of the imagination itself. Moreover, at least in the stories told by our finest writers, a real concern for the human condition remains at the heart of the fiction³³⁹.

³³⁷ *Ibid.*, pp. 122-123.

³³⁸ Aquí se hace eco del giro desde la concepción de la literatura como reflejo objetivo y aséptico, propiamente realista, hacia el arte como foco de irradiación lumínica sobre aspectos desusados, que daría título al volumen de Meyer Howard Abrams *The Mirror and the Lamp*. No obstante, Schwartz emplea otra metáfora.

³³⁹ [“El mundo de lo fantástico se ha convertido en el mundo de mucha de nuestra literatura contemporánea puntera. El arte ya no es el espejo de Stendhal en el camino de la vida, reflejando fielmente y objetivamente todo lo que pasa; más bien ha llegado a ser un espejo de feria que distorsiona de forma marcada todo lo que aparece en él y, más aún, disfrutando de la distorsión. Asociados con la cualidad fantástica de la literatura moderna hay sentido de la energía, el vigor y la vitalidad y una celebración de la propia imaginación. No obstante, al menos en las historias narradas por nuestros mejores escritores, una verdadera preocupación por la condición humana yace en el seno de la ficción”] (Schwartz, “The Fantastic in Contemporary Fiction”, en *The Scope of the Fantastic*, op. cit., p. 27).

Un panorama semejante puede registrarse en el México del siglo XX, pese a que algunas apreciaciones sobre el particular parecen afirmar lo contrario, ya que, como analizaremos con más detenimiento en páginas posteriores, en el campo literario mexicano ha tenido lugar lo que Noemí Ulla ha denominado una “represión de lo imaginario”³⁴⁰ a causa de condicionamientos político-sociales derivados de la contingencia histórica, los cuales han privilegiado otras opciones estéticas más miméticas: “En nuestro país se ha explotado hasta el cansancio la literatura de imitación de la realidad, quizá para conocernos mejor, tal vez para instituir una coherencia en nuestra identidad nacional”³⁴¹.

Ignacio Trejo Fuentes estimó que la literatura fantástica,

tan practicada en muchos países, es una rara avis de las letras mexicanas. Se han escrito textos de posible inscripción en este subgénero: Francisco Tario, María Elvira Bermúdez, Carlos Fuentes, Elena Garro, José Emilio Pacheco, René Avilés Fabila y algunos otros lo han hecho; pero resultaría difícil establecer que algún autor nacional pueda distinguirse por la práctica exclusiva de ese segmento literario. Entre los más recientes narradores, Ignacio Solares es quien más se ha acercado a él³⁴².

Gilberto González abundó en esta idea, y podemos ir comprobando que algunos nombres, entre ellos el autor al que dedicamos nuestro estudio, van reiterándose:

Lo fantástico es, quizá, la fuente de inspiración más importante de nuestro tiempo entre los escritores que siguen la línea de Kafka o de Lord Dunsany. En México se puede afirmar que casi no se lo ha cultivado, a no ser en los materiales de algunos cuentos de don Alfonso Reyes, que aparecen en “El Plano Oblicuo”, primer haz de relatos del volumen antológico “Verdad y Mentira”. Se puede, sin embargo, citar a Diego Cañedo, Rafael Bernal, Ana de Gómez Mayorga y Francisco Tario³⁴³.

³⁴⁰ Explicaremos de manera más desarrollada esta noción en el próximo capítulo.

³⁴¹ Introducción a “La literatura fantástica de horror en México”, <http://mx.geocities.com/pigencio05/Introduccion/introduccion.html> (consultada el 23 de octubre de 2006). Dicho sesgo habría facilitado el orillamiento de la escritura más abocada a la fantasía y, por ende, una visión más parcial del hecho literario en el país: “He aquí alternativas riquísimas de conocernos, que se han dejado de lado por la cerrazón y el desinterés imperantes en nuestras letras” (*ibid.*).

³⁴² Trejo Fuentes, *Segunda voz. Ensayos sobre novela mexicana*, México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/UNAM, 1987, p. 93.

³⁴³ González, “Las letras mexicanas de 1947 a 1952”, en VV.AA., *México en el mundo de hoy*, México: Guaranía, 1952, p. 448.

Augusto Monterroso también optó por dibujar un panorama no muy fértil a la fantasía literaria, señalando como punto de inflexión la difusión de la ya ineludible antología a cargo de Borges, Bioy y Ocampo³⁴⁴. Poco tiempo antes de cuya aparición, según sus apreciaciones, “la literatura fantástica no gozaba en México de mucho favor. En realidad, su existencia era bastante marginal”³⁴⁵.

René Avilés Fabila, por su parte, ahondó también en la constatación de esa aparente exigüidad de la fantasía literaria mexicana:

Son casos aislados los que conservamos. No tenemos, por ejemplo, un autor soberbio de imaginación como Horacio Quiroga y en los tiempos actuales es difícil cuando no imposible competir con Bioy Casares y Borges, para tan sólo citar a dos formidables escritores. Pero si ampliamos el universo de la competencia, es imposible pensar en tener equivalencias de Poe, Lovecraft y Bradbury. Más aún, a la pesada herencia española habrá que añadir la etapa en que el socialismo real parecía triunfar en el planeta: en México, cualquier texto fantástico era considerado como evasión³⁴⁶.

En otras ocasiones, al hablar de la literatura fantástica en México, lo considera como “algo de hecho inexistente”³⁴⁷ en el sentido orgánico detectable en otras literaturas. Ha abogado por dirigir la atención hacia ella, augurando un cambio de rumbo orientado a lo autóctono y lamentándose de que

un pesado realismo se impone en nuestro continente —exceptuando tal vez la Argentina— y aplasta la literatura fantástica [...]. Nuestros lectores siguen exigiendo libros que hablen de la realidad, cuyos personajes sean de carne y hueso y una silla sea una silla. Los elementos fantásticos, que rompen con esa realidad, no les agradan salvo en los filmes estadounidenses de terror como lo han probado largamente los filmes con

³⁴⁴ A la figura de Borges se acude recurrentemente como culmen y paradigma de la corriente fantástica latinoamericana; y como tal referente su nombre y el de la labor antologadora junto a sus mencionados compañeros vuelve a aflorar en una reseña de pocas palabras del primer volumen de relatos de Tario, del cual se dice: “El uso del adjetivo, de naturaleza contraria a su correspondiente sustantivo, hace suponer algún contacto con la obra de Jorge Luis Borges y la *Antología de la literatura fantástica*” (Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días (con un apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México)*, México: Porrúa, 1984, p. 316).

³⁴⁵ Monterroso, “La literatura fantástica en México”, en *Literatura y vida*, Madrid: Alfaguara, 2004, p. 72.

³⁴⁶ Avilés Fabila, *Nuevas recordanzas*, México: Aldus, 1999, p. 178.

³⁴⁷ *Recordanzas*, México: Nueva Imagen, 2003, p. 174.

argumentos de Stephen King. Pese a ello, tarde o temprano, la fantasía ocupará su lugar: recuperaremos lo prehispánico³⁴⁸.

René Rebetez hace afirmaciones orientadas en esa dirección: “Hablar de una literatura fantástica en México es imposible: si hay una fabulosa tradición mítica y popular, el escritor, en la mayoría de los casos ponderables, se ha limitado a transcribirla, recrearla, novelarla”³⁴⁹; “A diferencia de otros países, no hay en México una literatura fantástica”³⁵⁰; “hoy por hoy no existe en México una corriente de literatura fantástica propiamente dicha”³⁵¹. La metáfora que emplea en un momento dado transmite la idea de lo evanescente que el autor colombiano considera tal categoría en las letras de México: “Desperdigado, oculto, disfrazado de algo más o de algo menos, hemos visto el fuego fatuo ir y venir por la prosa mexicana”³⁵².

Por otra parte, para el narrador Álvaro Uribe lo fantástico constituye una tradición implantada en las letras mexicanas donde él mismo resultaría insertado en función de las características de su obra, deudora de Borges:

*¿Qué lugar piensas posible para la literatura fantástica dentro del canon nacional?
¿Queda reducido a cierta excepción?*

Desde Alfonso Reyes y Julio Torri, para limitarme al vecino siglo 20, el canon de la literatura mexicana incluye grandes autores de narraciones fantásticas. Ahí están Juan Rulfo, Juan José Arreola, Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco, por citar sólo a mis maestros no siempre conscientes de serlo. Quedar incorporado a esta tradición, por demás excepcional, sería un privilegio³⁵³.

Luis Alfonso Díez ocupa similar posición crítica, atribuyendo a lo fantástico mexicano un relieve similar al que presenta en el Cono Sur: “En puridad, México posee una rica tradición autóctona en este género; quizá la única latinoamericana capaz de competir con lo ‘fantástico-platense’”³⁵⁴. Christopher Domínguez Michael, por su parte,

³⁴⁸ Nuevas recordanzas, *op. cit.*, p. 178.

³⁴⁹ Rebetez, “Lo fantástico en la literatura mexicana contemporánea”, *Espejo* 2, 1967, p. 24.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 49.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Ricardo Pohlenz, “El regreso de *La linterna de los muertos*”, <http://www.fce.com.mx/prensaDetalle.asp?art=1348> (consultada el 18 de julio de 2012).

³⁵⁴ Díez, “La narrativa fantasmática de José Emilio Pacheco”, *Texto Crítico* 5, 1976, p. 104. Cynthia Duncan también enuncia cierto hermanamiento entre las corrientes fantásticas de ambas zonas: “muy pocos pensarían en México como la cuna de una literatura tan distanciada de la realidad objetiva y

adopta una postura equidistante al señalar que “la imaginación fantástica ocupa una franja estrecha pero visible en el dominio de nuestra narrativa”³⁵⁵.

En estas páginas abordaremos aquellos casos de autores en cuya producción el cultivo de lo fantástico o lo gótico es estadísticamente significativo y no ocasional. Para una bibliografía nutrida y muy completa de narraciones fantásticas mexicanas recomendamos consultar la que Larson incluyó en su ya citado libro *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, que presenta el único inconveniente de sus límites cronológicos, marcados por la fecha de publicación.

En todo caso, y como ya hemos tenido ocasión de comprobar, uno de los nombres que con mayor relieve suele aflorar a la hora de contabilizar los acercamientos a lo fantástico protagonizados por escritores mexicanos es el de Francisco Tario; él mismo se consideraba integrante de una genealogía visible pero, a su parecer, exigua, lo que atribuía a la convicción de que el cultivo de lo fantástico arraigaba mejor en otras latitudes.

En cuanto a la otra categoría principal en nuestro estudio y que suele confluir con lo fantástico, Lenina M. Méndez sostiene la matizable apreciación de que la novela gótica:

Se desarrolló especialmente en Europa y, más específicamente, en el mundo anglosajón, pareciendo vedada a los países hispanoamericanos, donde su producción, salvo raras excepciones, es casi nula. Únicamente un nombre destaca en los vericuetos del horror psicológico y sobrenatural: Horacio Quiroga, y sólo a él parecen deberle los pueblos americanos su participación en aquel mundo espectral³⁵⁶.

Pero en México, como en otros países de Latinoamérica, se puede detectar ya en el XIX una permeabilización a las corrientes fantásticas o imaginativas, privilegiadas por la cosmovisión romántica, cuya génesis, como ya hemos visto, está hermanada con la de la literatura gótica.

circundante [...]. Una generalización que niega una corriente de la literatura fantástica en México que apareció más o menos simultáneamente a la de la Argentina y continúa hasta ahora” (Duncan, “Roa Bárcena y la tradición fantástica mexicana”, *Escritura* 15, 1990, pp. 95-96).

³⁵⁵ Domínguez Michael, “Francisco Tario, espíritu chocarrero”, en *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, México: Joaquín Mortiz, 1998, p. 115.

³⁵⁶ Citado en Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, “Novela gótica y nación en la literatura mexicana del siglo XIX”, en Fortino Corral Rodríguez (ed.), *Ruta crítica: estudios sobre literatura hispanoamericana*, Sonora: Ediciones de la Universidad de Sonora, 2007, p. 89.

4.2. Los inicios

A la hora de establecer una cartografía de la fantasía literaria mexicana conviene tener presente, en primer lugar, y como indica Alberto Chimal, que la propuesta ficcional de postulación autoconsciente de una alternativa a la realidad objetiva y consensuada puede, retroactivamente, detectarse al menos de modo germinal “en textos desde el *Popol Vuh* hasta el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz. Al actuar así podemos imaginar una raigambre virtual de lo fantástico”³⁵⁷, lo cual permitiría encontrar trazas de dicho impulso en obras de diversos autores dispares cronológicamente y concluir que “tal vez lo fantástico no esté, como se creía, en el margen del canon nacional, reducido a anomalía o a error”³⁵⁸.

Esa postura tan ampliamente extendida de la que Chimal diverge abiertamente (y nosotros con él) ha animado no pocas aproximaciones al fenómeno en la literatura mexicana, el cual, como veremos, no aflora irregularmente sino que traza una línea continua testimonial de que la tendencia imaginativa o fantástica “no es ni mucho menos un tipo de creación marginal en las letras mexicanas, sino que goza de una gran vitalidad creativa que probablemente a día de hoy aún no se ha visto correspondida por un adecuado nivel de atención crítica”³⁵⁹.

Ya René Avilés Fabila pareció revisar en parte planteamientos citados, al marcarse el reto “de probar que en este país sí existe una tradición fantástica y no exclusivamente en Argentina debido a la apabullante presencia europea”³⁶⁰. Por su parte, Ross Larson, en su pionero y seminal estudio, ya citado, subraya ese temprano aunque ignorado vigor cuando hace notar que “although the supernatural plays a prominent role in the Romantic literature (e.g., Justo Sierra) of the anti-rationalist Reform period of Mexican history, it also abounds during the subsequent Reconstruction period when urban progress and prosperity and philosophical positivism reign triumphant”³⁶¹, dando cuenta

³⁵⁷ Alberto Chimal, “Lo fantástico en México: la vida en el margen”, <http://www.lashistorias.com.mx/ac/lofantastico.html> (consultada el 4 de octubre de 2010).

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Francisco Javier Ordiz Vázquez, “Incursiones en el reino de lo insólito”, *art. cit.*, p. 140.

³⁶⁰ Fabila, *Nuevas recordanzas*, *op. cit.*, p. 176.

³⁶¹ [“Aunque lo sobrenatural juega un papel prominente en la literatura romántica (por ejemplo, en Justo Sierra) del período de reforma antirracionalista de la historia mexicana, también abunda durante el subsiguiente período de reconstrucción, cuando el progreso urbano, la prosperidad y el positivismo filosófico reinan triunfantes”] (Larson, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, *op. cit.*, p. 17).

de su presencia incluso en una contingencia histórica albergadora de una cosmovisión poco abonada para su afloramiento. Esa misma voluntad de revisión de tales asunciones es la que ha animado a la preparación y publicación de una antología como *México fantástico: antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, en cuya cuarta de forros Ana María Morales afirma que “la modalidad fantástica hace su aparición tempranamente en las letras mexicanas –antes que en otras regiones consideradas cuna de este tipo de literatura hispanoamericana–”. Y ya en la parte del prólogo ceñida a las fronteras mexicanas, nos dice:

no pasa inadvertido que la tendencia crítica nacional es considerar a la literatura mexicana como de corte realista y expresión de una realidad fuertemente ligada al devenir histórico y social del país y sus problemas. Tal vez por ello el estudio de algo tan alejado de esa tendencia como es lo fantástico no haya sido el tema favorito de los especialistas [...]. Es posible que tal actitud haya relegado textos de importancia para la comprensión del cuento mexicano en su conjunto. Como haya sido, lo que parece evidente es que estamos frente a un gran desperdicio, pues, *desde los inicios de este género de narraciones y el origen del cuento moderno en el siglo XIX, la modalidad fantástica hace su aparición con fortuna y se asienta en las letras mexicanas con una fuerza y recurrencia que pocos estudiosos han aceptado*. Así, aunque hay trabajos dedicados a autores o textos fantásticos específicos, las investigaciones consagradas a la literatura fantástica mexicana en su conjunto son escasas y salvo excepciones, poco académicas³⁶².

Ese escenario resulta apuntalado no solo por los ya aludidos textos prehispánicos o cierta porción de la obra de Sor Juana, sino también por la labor folklorista que animó a algunos eruditos como José Justo Gómez de la Cortina³⁶³, Ignacio Rodríguez Galván, Ignacio Lozano, José Joaquín Pesado, Artemio del Valle-Arizpe, Otilia Meza³⁶⁴, Ignacio Manuel Altamirano, Heriberto Frías, Genaro Estrada, Juan de Dios Peza, María Teresa Barragán de Alonso, Ángel R. de Arellano, Juan Collantes y Buenrostro (a quien se debió un volumen significativamente titulado *Leyendas fantásticas*, en 1877), Luis

³⁶² Morales (comp.), *México fantástico: Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, México: Oro de la Noche/CILF, 2008, pp. xviii-xix, las cursivas son mías.

³⁶³ A él se debería la autoría de “La calle de Don Juan Manuel”, primer cuento de inspiración legendaria escrito en México y publicado en 1835 en la *Revista Mexicana*.

³⁶⁴ Su labor en este terreno obedecería a un afán mexicanista espoleado por un “vehemente deseo de infundir en el alma de todos los mexicanos el amor a las bellezas y concepciones aborígenes que han sido una fuente incesante en nuestra vida” (Meza, “Prólogo” a sus *Leyendas aztecas*, México: Talleres Gráficos del Museo Nacional de México, 1934, p. vii).

González Obregón (quien alcanzaría gran popularidad en el desempeño de esta labor) o el ingeniero Juan José González. Esta labor, asimismo, puede rebatir las acusaciones de desarraigo y extranjerización que han parecido alimentar algunas de las más enconadas posiciones contra la manifestación fantástica en las letras del país, ya que, aunque la absorción de influencias foráneas es patente, dicha vertiente (como harán patente algunos de los textos más destacados del propio Fuentes o de José Emilio Pacheco en tal órbita) no elude el sustrato prehispánico: “Las rutas de la literatura fantástica mexicana, en fin, arrancan de la tradición española para cruzarse luego con todas las veredas (francesas, inglesas, alemanas y estadounidenses) que tienen por meta común recorrer la angustia del hombre frente a lo desconocido, y detenerse en sus eventuales revanchas contra esa angustia”³⁶⁵.

Pilar Mandujano Jacobo también hace notar en su acercamiento al cuento fantástico mexicano decimonónico que “los escritores mexicanos que inician la modalidad fantástica en el relato estaban inmersos en el ámbito de la leyenda”³⁶⁶, inmersión análoga a la que en otros ámbitos geográficos, como Perú, realizaría Ricardo Palma con sus *Tradiciones y leyendas peruanas*, y sintomática de que el cuento en el XIX hispánico se solapa con la leyenda, la conseja, el cuadro de costumbres y otras manifestaciones de la brevedad narrativa hasta su decantación como forma específica. Dolores Phillipps-López, siguiendo la estela de reivindicación del cuento romántico latinoamericano enarbolada por Emilio Carilla, señala:

En el ámbito estricto de la producción cuentística, o de aquellas formas narrativas breves vacilantes entre la leyenda, la tradición, la crónica con deslices cuentísticos y el cuento, la vertiente fantástica mostró ya signos de vitalidad en un conjunto de creaciones principalmente orientadas hacia los temas sentimentales, costumbristas y humorístico-satíricos³⁶⁷.

³⁶⁵ María Elvira Bermúdez, “La fantasía en la literatura mexicana”, en Donald A. Yates (ed.), *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Pittsburgh, Pennsylvania: Latin American Studies Centre of Michigan State University, 1975, p. 101.

³⁶⁶ Pilar Mandujano Jacobo, “Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (coords.), *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. I, México: UNAM, 2005, p. 277.

³⁶⁷ Phillipps-López, *op. cit.*, p. 22. En estos ejemplos puede observarse una “temática heterogénea, donde no hay un elemento que predomine y sí una multitud de componentes equivalentes [que] es común en la literatura mexicana. Y muchas veces uno de estos elementos que no pesa ni más ni menos que los demás dentro de una obra literaria, es el horror fantástico” (*ibid.*). No obstante, esa heterogeneidad y mezcolanza de ingredientes diversos es común a la literatura latinoamericana de la

Dentro de dichas recreaciones sobresale “La mulata de Córdoba”, piedra de toque atribuida a José Bernardo Couto³⁶⁸ y homenajeada después en un microrrelato de José Emilio Pacheco (“Sobre las olas”). Fortino Corral Rodríguez, sin embargo, parece relegar tales testimonios de la fantasía en literatura a un prurito epidérmico. Apunta, así, que en el siglo XIX mexicano apremia la contingencia histórica frente a lo que ocurre en Europa, donde

el romanticismo abreva en el subsuelo del imaginario popular, y la fantasía adquiere estatus de categoría estética; en México, por el contrario, el programa civilizatorio se implanta con apremio, y las concesiones a la imaginación fantástica se limitan a los aspectos decorativos, es decir, a la recreación de ambientes góticos o tenebrosos que no culminan en eventos sobrenaturales, sino que sirven de marco a desencuentros, venganzas y hechos truculentos entre oidores, visitantes, marqueses y demás funcionarios del séquito virreinal; en el mejor de los casos, la atmósfera de misterio se utiliza como telón de fondo para las actividades de sedición revolucionaria llevadas a cabo por la insurgencia³⁶⁹.

Sin embargo, otro panorama es el que arrojan hechos como la labor arqueológica desempeñada por estudiosos como Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, que ha dado frutos como la antología *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, editada por ambos con el afán de rebatir esa apreciación según la cual “siempre se ha negado que exista una literatura fantástica mexicana”³⁷⁰. A él se acercaron, asimismo (aunque en algunos casos fuese de modo ocasional), autores del relieve del mencionado Altamirano, Manuel José Othón (quien pergeñó unos destacables *Cuentos de espantos y novelas rústicas*) y alguien tan reacio a lo fantástico según sus propias declaraciones como Vicente Riva Palacio, dando testimonio de la presencia de la fantasía literaria en textos cuya lectura acusa que ya en aquella centuria la asimilación de lo fantástico

época, no privativa del ámbito geográfico más concreto que nos ocupa, y va vinculada a los tanteos propios de su búsqueda de identidad.

³⁶⁸ Emmanuel Carballo la contempla como una narración “inscrita en una Nueva España muy peculiar, más cerca de la literatura que de la historia. En ella destaca, de acuerdo con la estética del momento, lo sombrío e incluso lo tenebroso” (Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, p. 90).

³⁶⁹ Fortino Corral Rodríguez, “Cuenta la leyenda: génesis del relato fantástico en México”, en Fortino Corral Rodríguez (ed.), *Ruta crítica: estudios sobre literatura hispanoamericana*, op. cit., p. 98.

³⁷⁰ Tola de Habich y Muñoz Fernández (eds.), *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, México: Factoría Ediciones, 2005, contratapa.

ocupaba un estadio de mayor profundidad que el que detecta Corral, que tradicionalmente se ha solido adjudicar a la narrativa de México.

No obstante, tras esos asomos de temas y formas de hacer que nutrirán en medida no desdeñable posteriores aportes, no hay un consenso marcado al otorgar el estatus de iniciador de la corriente fantástica propiamente dicha a un determinado autor. En todo caso, algunos nombres pueden mencionarse como los más proclives a alzarse con esa distinción. La ya citada Phillipps-López sitúa el nacimiento de lo fantástico mexicano en la década de los cuarenta del XIX (aproximadamente un siglo antes de la publicación del primer volumen de cuentos de Francisco Tario): “Siempre en la década de los cuarenta, bajo los rasgos de una figura procedente del imaginario cristiano ya más que asimilado, el diablo, entra en México la ficción fantástica”³⁷¹ con la obra de Manuel Payno, en concreto con la novela por entregas *El fístol del diablo* y el posterior cuento “El diablo y la monja” (subtitulado abiertamente como “cuento fantástico”, al igual que después lo estaría el volumen tariano completo *Una violeta de más*), publicado en *El álbum mexicano* de 1849³⁷². La problemática de la elección entre la reproducción mimética de la realidad y el pábulo a la fantasía es expresamente planteada por Pedro Castera, romántico y frecuentador de los círculos espiritistas del México del XIX, en los siguientes términos: “como soñador, soy el primero que sufro cuando el realismo me obliga a describir escenas que no quisiera ni pensar”³⁷³. Según Luis Mario Schneider este autor, que sufrió dos crisis mentales y terminó sus días sumido en la segunda de ellas, “se redime como pionero, como innovador extravagante y por esta relación en la que hombre y obra se trasmutan y en la que el delirio cobra su precio”³⁷⁴. En un reciente artículo dedicado a un somero repaso diacrónico por la veta gótica de las letras mexicanas se alude a él como “el maltratado y olvidado pionero de la literatura alterna

³⁷¹ Phillipps-López, *op. cit.*, p. 23.

³⁷² Dice Robert Escarpit que Payno es considerado como “como el introductor de la novela folletinesca y de la novela fantástica en México. En él influyeron mucho Eugenio Sue y Alejandro Dumas.” (Escarpit, *Contracorrientes mexicanas: baratillo de impresiones e ideas*, México: Antigua Librería Robredo, 1947, p. 86). La pretensión didáctica y moralizante, destinada a aleccionar a las jóvenes sobre la conveniencia de salvaguardarse ante las asechanzas de la carne, es una punta de lanza de su labor literaria.

³⁷³ Citado en Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, *op. cit.*, p. 93.

³⁷⁴ Citado por Magda Díaz Morales en “Carmen: Pedro Castera (reseña)”, *Apostillas literarias*, <http://apostillasnotas.blogspot.com/2007/11/carmen-pedro-castera.html> (consultada el 5 de diciembre de 2011).

en México, es la punta de lanza de la literatura gótica mexicana³⁷⁵. Así, dentro del programa de un seminario en literatura fantástica mexicana impartido en 2004 por Alberto Chimal y Ricardo Bernal, Castera figuraba en el apartado de precursores junto a Alfonso Reyes.

Por otra parte, Emmanuel Carballo atribuye, en una entrevista de hace pocos años, a la autoría de Martín Luis Guzmán –padre de *La sombra del caudillo*, una de las más conspicuas novelas de la Revolución– “el primer cuento de la literatura fantástica de nuestro país, dato que se conoce poco”³⁷⁶. El mismo Carballo años antes apuntaba a Julio Torri como iniciador de la corriente fantástica en las letras mexicanas³⁷⁷ y, yendo más atrás en el tiempo, señalaba la figura de José María Roa Bárcena, autor de un cuento tan frecuentemente recogido en antologías de lo fantástico como “Lanchitas”, donde el sacerdote del título se ve abocado a asistir la confesión de un hombre ya difunto³⁷⁸. Roa sería investido con el membrete de “el Poe de México”, “el primero entre nosotros que escribe cuentos de misterio, fantásticos, en los que la lógica cede su sitio al absurdo. (De ahí su aire de familia con Poe, de quien es un pariente pobre.)”³⁷⁹. Carballo añadía que, en este sentido, “Roa es precursor de Torri y Arreola”³⁸⁰. Sin embargo, para Ana María Morales el arranque de lo fantástico literario en México (y una de las primeras muestras en el continente) estaría, más que en “Lanchitas”, en “Un estudiante”, de Guillermo Prieto³⁸¹.

³⁷⁵ Daniel M. Olivera, “Tequila gótico”, <http://freakflakes.angelmecanico.com/literatura-friki/tequila-gotico/> (consultada el 26 de junio de 2012).

³⁷⁶ En Juan Carlos Aguilar García, “Los ‘cinco grandes’ narradores de México, olvidados por los lectores”, *Prensafondo.com*, 3 de noviembre de 2007, http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Impresion2.aspx?fec=03/11/2007%209:31:00&id_desp=11129 (consultada el 18 de septiembre de 2010).

³⁷⁷ Vid. *El cuento mexicano del siglo XX*, México: Empresas Editoriales, 1964, p. 20.

³⁷⁸ “Lanchitas” sería también para Rafael Olea Franco “uno de los textos fundacionales [...] de lo fantástico [...] en México” (*En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004, p. 102). Hallamos un argumento similar al de este relato en la película *El escapulario* (1968), de Servando González, la cual también puede relacionarse con la combinación de sobrenaturaleza y cierto costumbrismo que veremos como propia de la obra rulfiana. No obstante, las similitudes argumentales señaladas obedecerían a que ambas narraciones, la literaria y la cinematográfica, beben de un mismo acervo legendario, ejemplificado en la “Leyenda de la calle de Olmedo”.

³⁷⁹ Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, op. cit., p. 94.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Vid. Morales, op. cit., p. xxi.

Por su parte, María Elena Madrigal Rodríguez atribuye un papel muy relevante en la conformación de lo fantástico mexicano a Amado Nervo, “quien al narrar un viaje por las densidades del yo interno en ‘El castillo de lo inconsciente’ inicia la corriente fantástica en nuestro país, que alcanzará su primera etapa de esplendor con tres ateneístas: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, en sus primeras épocas, y Julio Torri”³⁸².

La producción fantástica de Nervo (o concomitante con esta modalidad) no es desdeñable, desde un enlace con el romanticismo negro como su versión de “La novia de Corinto”, a lo que podríamos considerar en cierto grado como un relato mágico-realista *avant la lettre*: “El país donde la lluvia era luminosa”³⁸³.

Omitido en antologías del cuento fantástico como *Agonía de un instante* y tenido en cuenta por Emiliano González o Luis Sáinz Medrano, Nervo sería en México una prueba de la ligazón entre modernismo y apartamiento deliberado del realismo, al igual que parte de la narrativa corta de Manuel Gutiérrez Nájera (“Rip-Rip el aparecido”, que recrea la historia de Rip Van Winkle³⁸⁴, o “El sueño de Magda”)³⁸⁵.

Otro autor de entresiglos de menor renombre que Nervo o Gutiérrez Nájera, pero muy significativo también en la conformación de lo fantástico mexicano, sería Francisco Zárate Ruiz, autor de volúmenes con títulos tan representativos como *Cuentos de manicomio* y *Cuentos funambulescos*. En relatos como “La cabeza del muñeco” o “Río hondo” nos ofrece, a través, respectivamente, de un muñeco albergador de reflexiones y sentimientos humanos y de un río ferozmente misantrópico y vengativo

³⁸² Madrigal Rodríguez, “Espejismos y una sombra: ‘La cena’ de Alfonso Reyes”, *Literatura Mexicana. Ensayos y Estudios* XVIII (2), 2007, p. 184.

³⁸³ Un muestrario de la diversa escritura fantástica de Nervo lo podemos encontrar en sus *Cuentos misteriosos*, donde se incluyen los dos relatos citados junto a otros igualmente significativos.

³⁸⁴ Una de sus oraciones iniciales, “¡Qué cosas ven los ojos cuando están cerrados!”, tiende un puente con la poética de la ensoñación también vertida en una reflexión del protagonista de “Con los ojos cerrados” de Reinaldo Arenas: “Y no se lo vaya usted a decir a mi madre, pero con los ojos cerrados uno ve muchas cosas, y hasta mejor que si los llevásemos abiertos” (en *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, San Sebastián: Equipo Editorial, 1968, p. 48) o por Octavio Paz en su evocador “Pasado en claro”: “Virgen somnilocua, una tía / me enseñó a ver con los ojos cerrados, / ver hacia dentro y a través del muro” (Paz, *Obra poética*, vol. II, México: FCE, 2004, p. 84). Una epifanía relacionada con esto impele al protagonista de la película *Dreams that Money can Buy*, de Hans Richter, a organizar su negocio de sueños (vid. Richter, *Dreams that Money can Buy*, EE.UU.: Films International of America, 1947).

³⁸⁵ Sobre él ha dicho Emmanuel Carballo que lo distancia de sus predecesores una importante ruptura: “la ausencia casi total de pedagogía. Quizá sea el *Duque Job* el primero entre nuestros escritores que desprende la literatura de viejas y sólidas servidumbres” (*Historia de las letras mexicanas...*, op. cit., p. 101). Esas servidumbres que apunta Carballo, no obstante, seguirán siéndoles exigidas a los escritores mexicanos muchos años después de Gutiérrez Nájera.

contra el género humano, inmersiones en psicologías marginales muy en sintonía con lo que décadas después hará Francisco Tario en los cuentos de *La noche* (donde, de hecho, también empleará un muñeco pensante y sintiente en uno de los cuentos).

Como constata Jesús Raúl Navarro García, “la aparición del modernismo trajo consigo la adopción del decadentismo, el gusto por lo mórbido, el coqueteo con la muerte y también una acentuada tendencia a estetizar lo terrible, de ahí que algunos autores como Rubén Darío buscaran en el mundo de los sueños y en el escenario indígena parte de su inspiración”³⁸⁶. Ángel Flores, por su parte, remite a esa época cuando atribuye la aceptación mundial de las obras narrativas del llamado *boom*

a su alucinante fantasía y a su estilo, que trascienden los moldes romántico-realistas de que se valieron Rivera y Gallegos. Pero, a fin de cuentas, lo que estas obras de 1963-1967 reflejaban se derivaba de un proceso iniciado hace casi un siglo por el Modernismo [...]. A mi parecer los gérmenes del realismo mágico latían ya en los cuentos de Rubén Darío, publicados en los periódicos chilenos de 1889 y, con acentuada fabulación en *Las fuerzas extrañas* (1906), de Leopoldo Lugones. También se deja sentir en la variada producción de Horacio Quiroga a principios del siglo. Es evidente la presencia de Edgar Allan Poe, ya sea por vía directa (o en la versión de su más prestigioso traductor, Julio Cortázar), o por vía francesa, en la versión de Baudelaire, absorbida por aquella caterva de Decadentes denominada *Los raros* por Rubén Darío³⁸⁷.

Aunque la terminología manejada por él (pues incluye bajo el membrete realismo mágico dispares manifestaciones fantásticas, incurriendo en el mismo error del que se queja cuando critica el abuso del término y la distensión e intensión excesivas a las que sus límites semánticos se han visto sometidos) puede prestarse a ciertas confusiones, el trazo que realiza de una tradición “desrealística” sólida en la narrativa hispanoamericana es bastante atinada, y en ella incluye, además de prosistas tan significativos como José Bianco, Borges, Roberto Arlt, Pablo Palacio o María Luisa

³⁸⁶ Navarro García, *Literatura y pensamiento en América Latina*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 1999, p. 165. Asimismo, para Mario Martín, “el análisis del cuento modernista abre espacios para que se incorpore a la evolución de la narrativa a autores que debieran ser considerados enlaces imprescindibles entre el modernismo y la narrativa fantástica mexicana como José Vasconcelos (1882-1959)” (“El cuento mexicano modernista”, en Sara Poot-Herrera (ed.), *El cuento mexicano: Homenaje a Luis Leal*, México: UNAM, 1996, p. 99).

³⁸⁷ Flores, *Narrativa hispanoamericana 1816-1981: historia y antología*, vol. 4, México: Siglo XXI, 1982, pp. 9-10.

Bombal, a los mexicanos Contemporáneos, Arreola y Tario, ubicando a todos ellos bajo el ineludible magisterio de Kafka.

4.3. El decadentismo de entresiglos

Pero la configuración de lo fantástico bajo un prisma marcadamente disfórico análogo al que Tario y otros autores de orientación más gótica (como algunos de la Generación del Medio Siglo) llevarán a cabo décadas más tarde obedece a la labor de varios escritores aglutinados en buena medida en torno a la *Revista Moderna*, quienes, según Héctor Valdés, ya “juegan a mezclar la realidad y la invención con el propósito de descalificar a la primera”³⁸⁸.

Sus textos, aunque no emplean lo fantástico con profusión, sí hicieron calas en temáticas y enfoques que escandalizaron a parte de sus contemporáneos y que obedecen a un rasgo inherente del gótico durante toda su historia: esa fascinación del exceso señalada por Kelly Hurley. Tales autores, cuya obra tendría en las creaciones de Julio Ruelas su correlato pictórico³⁸⁹, serían Rubén María Campos, Bernardo Couto Castillo, Ciro Bernal Ceballos, José Juan Tablada, Alberto Leduc, Francisco Modesto de Olaguíbel o Balbino Dávalos.

Si bien es cierto que la veta fantástica no anima todos los aportes literarios de esta generación, su querencia por lo malsano, lo patológico, por los estados mórbidos (todo ello heredado del decadentismo galo) trazan esta afinidad, que aflora claramente ya desde los títulos de algunas de las obras de estos escritores (como los *Cuentos nerviosos* de Díaz Dufoo o “¡Neurosis emperadora fin de siglo!”, que da nombre a la antología de Leduc editada por Factoría Ediciones en 2005). Estas se ven conectadas con un caudal importante de la literatura afín a la fantasía o plenamente imbuida de ella, como muestra buena parte de los relatos de Poe, de Kafka o, ya más tardíamente en el ámbito español, las *Visiones de neurastenia* de Wenceslao Fernández Flórez.

Ese tinte negro que animará buena parte de la fantasía mexicana, como iremos viendo en el transcurso de este estudio, ya fue advertido en los *Cuentos románticos* de

³⁸⁸ Citado en Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, op. cit., p. 100.

³⁸⁹ Reyes atribuye a los autores principales de la *Revista Moderna* “cierto aire familiar de diabolismo poético que acusa una reciprocidad de influencias entre ellos y su dibujante Julio Ruelas” (Porfirio Martínez Peñaloza, “La *Revista Moderna*”, en Lily Litvak (ed.), *El Modernismo*, Madrid: Taurus, 1991. p. 371). Para Emiliano González, Ruelas llega a ser en ocasiones “un gran artista, un poderoso visionario en la vena de Goya, de Rops, de Kubin, de Moreau” (González, *Almas Visionarias*, México: FCE, 1987, p. 42).

Justo Sierra, que su propio autor definió como “poemillas en prosa impregnados de lirismo sentimental y delirante”³⁹⁰. Raimundo Ramos señala en ellos la eficacia de “ciertos apuntes de la mejor prosa negra, tal vez tomada de un simbolismo que aún se deshacía y (desasía) en y de los ácidos románticos (Nerval, Baudelaire, Villiers, Poe, Hawthorne) de los mejores tenebristas”³⁹¹.

La posibilidad de asociar lo fantástico mexicano con un sintagma como “prosa negra” constituye una de sus señas de identidad, con la que se distancia de cierta mayor propensión a la elaboración de fantasías metafísicas detectable en la literatura del Cono Sur (especialmente la argentina). Como ya he apuntado, esto se hace notar especialmente con esos escritores mexicanos más afines a las corrientes decadentistas. Así, según Héctor de Mauleón:

Ciro B. Ceballos había encarnado, tal vez como ningún otro prosista, el temperamento de una generación que buscó en lo desaforado y lo abismal, en la fascinación por los poderes nocturnos, una ruta de escape a la vida propuesta por el porfiriato: la evasión de un mundo que, pese a sus bulevares y sus palacios, sus banquetes y sus *garden parties*, tenía –para decirlo en prosa modernista– una tarántula dañina adherida en la confluencia de los muslos [...] se dejó contagiar por lo que José Juan Tablada iba a llamar “la epidemia baudeleriana” y su conjunto de “máximas disolventes”: el clima de una época que creía en la apoteosis luciferina –opio, alcohol y palideces tísicas– como antesala de la iniciación artística³⁹².

³⁹⁰ Citado en Carlos González Peña, *op. cit.*, p. 193. Opinaba Justo Sierra que “la ciencia sólo sirve, y admirablemente, eso sí, para la navegación costanera por los litorales de lo conocido” (citado en Ángel Rama, “La democratización enmascaradora del tiempo modernista”, en Lia Schwartz e Isaías Lerner (eds.), *Homenaje a Ana M. Barrenechea*, Madrid: Castalia, 1984, p. 529), alistándose así entre quienes la juzgan insuficiente para cubrir con respuestas las oquedades derivadas de los interrogantes planteados por la condición humana.

³⁹¹ Ramos, “Prólogo” a Justo Sierra, *Cuentos románticos*, México: Factoría Ediciones, 2004, p. XII.

³⁹² Mauleón, “La noche porfiriana por Ciro B. Ceballos”, *Confabulario*, <http://www.eluniversal.com.mx/graficos/confabulario/27-enero-07.htm> (consultada el 3 de agosto de 2008). Domingo Miliani señaló, retrospectivamente, cómo la filosofía positivista se institucionaliza en momentos significativos de la historia mexicana: “El Porfiriato, como nuestro *Gomecismo*, es el ascenso del Positivismo a filosofía de gobierno” (Miliani, *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Caracas: Monte Ávila, 1968, p. 23). El crítico venezolano señala que, a pesar de los desmanes del régimen, en el ámbito cultural “fue la época de mayor relieve en la historia del siglo pasado mexicano” (*ibid.*, pp. 22-23). Mariano Azuela declaró en su repaso diacrónico a la novela mexicana una alta permeabilidad a las influencias extranjeras: “los hombres de letras, los artistas, los investigadores, los sabios, todo el mundo vivía con sus ojos fijos en Europa. Europa nos fascinaba y no había guía ni modelo que no fuera importado del extranjero” (Azuela, *Cien años de novela mexicana*, México: Botas, 1947, p. 134).

Su estética sería “la versión escrita de la obra de Julio Ruelas”³⁹³, y supondría, según lo que apunta Mauleón, una disidencia respecto a los usos socioculturales oficiales. Juan Valera criticó abiertamente el contenido de sus cuentos en términos relacionados con la reconvención a lo escabroso de su contenido:

Los infortunios, las enfermedades, los delitos y las catástrofes inspiran compasión y terror, dos sentimientos en extremo enojosos, cuando son reales e inspirados por cosas reales. Y como el fin del arte es el recreo, el pasatiempo, el entretenimiento y el deleite de los que gozan de él, no se concibe que sintiendo terror y compasión reales ó parecidos á los reales, logre su fin el artista y sea artista verdadero. Por eso Aristóteles quiere y exige que la compasión y el terror estéticos sean compasión y terror purificados, con tan raro hechizo que en vez de atormentarnos nos deleiten. Esto es lo que él llama la purificación de las pasiones. Y contra este precepto pecan todas las novelitas del Sr. Ceballos, donde se diría que se esmera en pintarnos con atinada energía, digna de mejor empleo, lo horrible, lo asqueroso y lo más abominable moral y físicamente³⁹⁴.

Lo acusa de imitar las temáticas en su opinión más deplorables de las letras francesas y lamenta “que ingenios, en mi sentir, tan altamente dotados como el del Sr. Ceballos, se extravíen y se maleen, hasta hacernos sospechar que frisan un tanto cuanto en la locura”³⁹⁵. Ceballos fue considerado por Julio Torri como un “prosista dannunziano”³⁹⁶, y cabe notar que el controvertido escritor italiano sería uno de los autores mencionados expresamente por Tario al enumerar sucintamente sus gustos literarios. También es relevante la síntesis que en estos cuentistas se da y que obedece, al menos parcialmente, a la conciliación de dos tendencias a simple vista enfrentadas que veíamos anhelada en las palabras del personaje huysmaniano citadas en el anterior capítulo. Las ficciones finiseculares de algunos decadentistas mexicanos como el propio Ceballos “muchas veces oscilan entre el naturalismo y el modernismo, fundiéndose dos tendencias estilísticas en la superficie tan opuestas”³⁹⁷.

³⁹³ Mauleón, *art. cit.*

³⁹⁴ Valera, *Cartas a la Revista Ilustrada de Nueva York*, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/corpus/unidad.cmd?idUnidad=732&posicion=1> (consultada el 23 de julio de 2009).

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Citado en Ignacio Ruiz Pérez, *El cuento mexicano en el modernismo*, México: UNAM, 2006, p. 214.

³⁹⁷ Allen Whitwarsh Phillips, “Bernardo Couto Castillo y la *Revista Moderna*”, *Texto Crítico* VIII (24-25), 1982, p. 73. Así, en su libro titulado *Claro-oscuro* “se advierte la influencia de Catulle Mendès y

Rafael Pérez Gay señala respecto a estos autores mexicanos de entresiglos:

La lectura de los prosistas de aquellos años entrega sensibilidades extremas, exageradas. Y más que suspiros, esta literatura está hecha de gritos; más que tristezas nocturnas, hay arrebatos; más que crepúsculos, largas noches y luces meridianas, a veces engeguedoradas. Por eso, más que un ocaso de melancolía y tedio, los años finales del siglo diecinueve y los primeros del veinte trajeron la llamarada rojiza del prolongado verano porfirico rumbo a la noche³⁹⁸.

Los presenta como narradores a los que tocó

por una combinación de azares y temperamentos, subvertir el rumbo de la prosa mexicana. Para ese trabajo construyeron un verdadero manicomio cuya escenografía incluyó burdeles, antros, noches tormentosas, tragedias y una aspiración: volverse malditos después de todas sus lecturas francesas. Los logros de esta literatura no están, como parece a veces, en la escenografía misma que fabricaron, sino en la búsqueda, a veces feliz, del exceso verbal. Su construcción —el manicomio— fue admirable no porque fuera la casa de locos de un grupo de escritores *maudits* e incorregibles; son admirables porque antes de ellos, la literatura mexicana no conoció un temperamento igual, una intensidad prosística que se atreviera a tanto en una sociedad dominada por la apariencia³⁹⁹.

En esta exposición de Pérez Gay se van perfilando nociones conocidas, las cuales serán remozadas y cobrarán gran relieve en autores posteriores (Tario entre ellos), como comprobaremos más adelante. Añade que los mencionados escritores de ese México de transición entre el XIX y el XX tuvieron

poco público; vivir fuera de la demanda mercantil fue una bendición y una desgracia, les permitió crear un mundo literario, hasta entonces desconocido, que consistió en experimentar con el lenguaje, atreverse con temas prohibidos, proponer la violencia verbal como única salida a la somnolencia, acercarse a la orilla del sexo y revelarlo en una sociedad represiva. El encierro los transformó y les dio una fama que ellos mismos acabaron por creerse: malditos, bohemios, decadentes, enfermos, delicuescentes, fueron

de Émile Zola: en el determinismo realista al estilo de cuento de hadas macabro, y los condicionantes naturalistas” (Luz América Viveros Anaya, “Panorama mexicano: memorias de un escritor modernista en la ciudad de México (estudio introductorio)”, en Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*, México: UNAM, 2006, p. 17).

³⁹⁸ Pérez Gay, “Mirando el abismo. Trazos de las letras mexicanas 1890-1910”, *Crónica.com.mx*, <http://www.cronica.com.mx/notas/2003/95540.html> (consultada el 6 de marzo de 2011).

³⁹⁹ *Ibid.*

algunos de sus atributos. Se tatuaron estas marcas en la frente con el orgullo y el desdén de quien ha descubierto, al fin, que tiene algo más que vacío entre las manos⁴⁰⁰.

Advierte, asimismo, que ellos

fueron los fundadores silenciosos de la prosa moderna. El temperamento, el tono, la tensión y la paciencia narrativa de los cuentistas del modernismo se esparció a lo largo del siglo veinte de una forma extraña. Sin saberlo, llegaron a tocar una fibra oculta en el desarrollo de la literatura mexicana. Su impacto, en consecuencia, quedó también desperdigado en una larga línea que llegó con sus últimas fuerzas hasta los años cincuentas del siglo XX⁴⁰¹.

Sin embargo, y pese a lo que podríamos considerar como un evidente afloramiento de este talante literario en buena parte de la Generación del Medio Siglo⁴⁰², podemos anunciar que esa línea se prolonga más allá de esos límites cronológicos acotados (en la obra casi subterránea de Lilia Barbachano, por ejemplo). De entre los rasgos aducidos por Pérez Gay cabría detenerse en su carácter marginal – orillados de los circuitos literarios al uso en la literatura mexicana–, fundante y “oculto”, así como libre de exigencias espurias dictadas desde las tribunas políticas.

Respecto a otra de las figuras fundamentales del mencionado cenáculo decadentista, el tempranamente malogrado Bernardo Couto Castillo, nieto del anteriormente mentado José Bernardo Couto, dijo su camarada Ceballos que sus personajes:

Vegetan como larvas capturadas por la pluma de un demonólogo contumaz.

La vida que viven es una angustiosa pesadilla; el cielo que se ensancha sobre sus cabezas está cubierto de nubes, de truenos, de tormentas; la tierra que tocan con sus pies se agrieta a cada momento, sacudida por subterráneas conmociones.

Diríase que son los hijos concebidos por la desesperación y la angustia⁴⁰³.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Juan García Ponce, uno de sus integrantes, autoasumía esas búsquedas: “—*Se ha dicho que usted, junto con Juan Vicente Melo, Inés Arredondo y otros autores, formaron parte de una generación empeñada en la búsqueda de la desmesura, la perversión y la oscuridad...*”

—Pues es cierto. Pero lo que deseábamos era una oscuridad transformada en cultura, con lo cual dejaba de ser oscuridad para convertirse en luz. Esa es la ventaja de la cultura. Uno toca zonas oscuras para iluminarlas” (Jorge Luis Espinosa y Francisco González V., “El premio Rulfo para Juan García Ponce”, <http://www.garciaponce.com/premios/rulfo/cronica/jlefg.html>, consultada el 14 de febrero de 2007).

⁴⁰³ Ceballos, “Prólogo” a *Asfódelos*, México: INBA, 1984, p. 13.

Asimismo, detectó en sus textos un escepticismo corrosivo y, de algún modo, antihumanista, rastreable décadas después en Cioran o el propio Tario (“Para él la filosofía es un sarcasmo oscilando entre dos signos de interrogación”; “Cree que el animal humano está leproso”⁴⁰⁴). Y Josefina Estrada calificó a los personajes que los poblaban de “enfermizos, neuróticos, maniáticos y, primordialmente, pasionales”⁴⁰⁵.

El affaire con la muerte de “La alegría de la muerte” podría considerarse como antecedente del cierre tanatofílico del primer cuentario del autor objeto del presente estudio, y el artista del asesinato en “Blanco y rojo” –relato que fue blanco específico de las críticas de Salado Álvarez⁴⁰⁶, suavizadas años más tarde– prefiguraría en cierta medida al grafógrafo/cirujano suplicador del cuerpo encarnado en el *Farabeuf* elizondiano.

Por su parte, del único libro de Carlos Díaz Dufoo, uno de los fundadores de la *Revista Azul* y padre del escritor homónimo reconocido como diestro aforista, se dijo:

Con un solo volumen, *Cuentos nerviosos* (1901), Carlos Díaz Dufoo explora esa “otra realidad” que no es tangible, como lo quisiera un materialismo positivista, pero que está en la base de muchas experiencias humanas. Este conjunto de dieciséis narraciones breves, concisas, explosivas, incide en un mundo de experiencias desequilibrantes, extrañas, desconcertantes que no causan precisamente el placer de la lectura. Edgar Allan Poe es, sin duda, el maestro directo de este autor veracruzano. Más tarde, Horacio Quiroga, con sus *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), nos reportará en su narrativa experiencias similares. Se trata de casos patológicos en los que se pone en duda la bondad del ser humano. O se nos dice, al menos, que frente a la bondad existe la otra cara del individuo: “Todos somos buenos y malos a ratos, dentro de éste o de aquel orden de ideas”⁴⁰⁷.

En estas palabras se resalta la puesta en descubierto del lado instintivo o animal de los seres humanos, así como la inmersión en zonas procelosas sitas más allá del control racional. Todo ello, como ya hemos visto, entra dentro del arco comprendido por la

⁴⁰⁴ Ceballos, *En Turánia*, México: Tipografía Económica, 1902, p. 164. Allen Whitwarsh Phillips está de acuerdo con asignar este temperamento al joven autor, “un cinismo negro que a menudo se acerca a un estado apenas a un paso del verdadero nihilismo” (*art. cit.*, p. 80), el cual, no obstante, se combina con la empatía hacia los desfavorecidos en una forma que también se detectará posteriormente en Tario.

⁴⁰⁵ Presentación a *Asfódelos*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁰⁶ *Vid.* su *Antología de crítica literaria*, México: Editorial Jus, 1969, pp. 13-14.

⁴⁰⁷ José Luis Martínez Morales y Sixto Rodríguez Hernández, *Voces narrativas de Veracruz (1837-1989)*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 22.

narrativa gótica, donde podría ser ubicado, sin temor a equivocarse, Dufoo como creador de

cuentos violentos, patológicos, en su único libro *Cuentos nerviosos*. Es un narrador preocupado por indagar los misterios del alma, hasta descubrir al hombre como un ser capaz de cualquier acción si con ello satisface sus expectativas existenciales. No importa, a los protagonistas de Díaz Dufoo, si el objeto final se cristaliza merced al homicidio, el narcisismo o la locura⁴⁰⁸.

De este modo, los textos de Díaz Dufoo obedecen a algo que ocupa un lugar central dentro del horizonte de expectativas del lector de narrativa gótica: “la posibilidad de que toda una franja de la experiencia humana pertenece a la oscuridad de ciertos instintos”⁴⁰⁹. Michael Cisco, pionero traductor al inglés de escritores como Díaz Dufoo o Alfonso Reyes, acusa la influencia de Villiers en el primero y apunta que “Most of Dufoo’s stories could be called *contes cruels*”⁴¹⁰. Por su parte, su coetáneo Salado Álvarez dijo de él: “es cáustico, es intencionado, es cruel. Toma a la risa por sorpresa; la acecha y la viola; como los viejos bíblicos, aguarda a que Susana se despoje del cinturón para atisbarla y gozarse en su desnudez, para analizarla y exponerla a la contemplación de los perversos”⁴¹¹.

Viveros Anaya considera que Ceballos y sus compañeros de generación “frecuentemente se reconocieron inspirados por una ‘musa neurótica’”⁴¹², la misma que en Argentina y por la misma época inspiraba a Atilio Chiáppori sus cuentos (sobre todo los contenidos en *Borderland*) y su novela *La eterna angustia*, al peruano Clemente Palma sus *Cuentos malévolos*⁴¹³ o al hondureño Froylán Turcios⁴¹⁴ la mayor parte de su

⁴⁰⁸ Alfredo Pavón, “Silo de primeras palabras”, *La Palabra y el Hombre* 99, 1996, p. 160.

⁴⁰⁹ Patán, “Una rosa para Amelia”, *art. cit.*, p. 123.

⁴¹⁰ [“La mayor parte de las narraciones de Dufoo pueden bautizarse como *cuentos crueles*”] (Cisco, “A Brief Introduction to Carlos Díaz Dufoo”, *Weird Fiction Review*, <http://weirdfictionreview.com/2013/03/a-brief-introduction-to-carlos-diaz-dufoo/>, consultada el 20 de mayo de 2013).

⁴¹¹ Salado Álvarez, *De mi cosecha: estudios de crítica*, Guadalajara: Imp. de Ancra y Hno. A. Ochoa, 1899, p. 90.

⁴¹² Luz América Viveros Anaya, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹³ Gabriela Mora estudia las narraciones de este autor peruano en *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000).

⁴¹⁴ El caso de este autor hondureño podría tomarse como paradigma de que una creación literaria libérrima con respecto a los postulados ideológicos dictados desde instancias extraliterarias no es incompatible con un compromiso político activo.

producción literaria. Esta se muestra especializada “en el cuento cruel, apasionado y sombrío, desarrollado con un estilo preciosista, sediento de cosmopolitismo en el sentido idiomático”⁴¹⁵, ejemplo de una fidelidad al decadentismo que prolongó sustancialmente en el tiempo. Turcios también representa el hecho de que el ejercicio de la fantasía o de un “formalismo decadente” (nombre que darían a la obra del poeta Vladimír Holan los guardianes de la ortodoxia ideológica en Checoslovaquia durante la adhesión del país al Pacto de Varsovia) no era incompatible con el compromiso político o social activo, tesis que décadas más tarde ilustraría expresamente Cortázar con el cuento “Alguien que anda por ahí”, el cual daría título al volumen de 1977 censurado en Argentina por la dictadura militar.

4.4. Alejandro Cuevas y José Vasconcelos

Una vez trazado someramente el papel de los modernistas mexicanos más afectos al decadentismo, quienes serían blanco de los dardos de Victoriano Salado Álvarez⁴¹⁶ y otros críticos adscritos al nacionalismo literario, cabría realizar la siguiente cala en un volumen poco atendido pero significativo: los *Cuentos macabros* de Alejandro Cuevas, polígrafo con formación musical (al igual que la tendría después Juan Vicente Melo, otro nombre importante en el ámbito que nos ocupa) que en este volumen de 1911, el cual conocería una reedición en 1954 prologada por Vasconcelos, ofreció un muestrario de cuentos crueles y tramas escabrosas (parece ser que inspiradas por sucesos leídos en la prensa) que extienden la veta negra cuyo recorrido estamos siguiendo.

Para Abraham Arias-Larreta, “Alejandro Cuevas (1870-1915) fue un cuentista de vuelo y corrección, comparable a Micrós pero proclive a la truculencia”⁴¹⁷. Esa inclinación, contemplada con cierta reconvención que solía acompañar las valoraciones críticas sobre la obra del círculo de la *Revista Moderna*, se hace patente en relatos como “El fin de Mariana” (al cual evoca la lectura del posterior “El polvo azul” de José Emilio Pacheco o de “La miel” de Horacio Quiroga), “Cordelia”, o “El vampiro”, que

⁴¹⁵ Turcios, *Cuentos completos*, Tegucigalpa: Iberoamericana, 1995, p. 304.

⁴¹⁶ Salado, discípulo de Taine, consideraba que “la obra literaria no es juego de imaginación, capricho aislado de cabeza calenturienta, sino copia fiel de las costumbres que rodean al autor y signo de un estado de ánimo” (citado en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *La construcción del modernismo: antología*, México: UNAM, 2002, p. XXXV).

⁴¹⁷ Arias-Larreta, *El cuento indoamericano*, Buenos Aires: Indoamérica, 1978, p. 60. Para Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, Cuevas es “uno de esos autores que hay que estudiar más” (*Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX, op. cit.*, p. 289), un narrador “cuyos méritos no han sido suficientemente reconocidos” (*ibid.*, p. 290).

juega con la ambigüedad propia de los testimonios clásicos de lo fantástico en torno a la posible naturaleza arácnida del villano, aprovechando la maleabilidad de las categorías infantiles sobre lo real de un modo similar a como lo hizo Hoffmann en su ya paradigmático “El hombre de la arena”.

El posible (y nada inesperado) parentesco hoffmanniano de los *Cuentos macabros* es advertido por Juan de Dios Peza en el prólogo a esa primera edición del volumen, matizando una aparente disparidad en la elección de tipos humanos y marcos narrativos:

Los argumentos son casi todos conmovedores, por no decir terribles. Y así como Hoffman saca sus espectros de las brumas que flotan en derredor de los castillos que bordan las márgenes del Rhin, Cuevas toma sus personajes del campo real de la vida, y lo mismo le sirve de escenario el salón aristocrático de un prócer como el gabinete científico de un sabio, el taller de un obrero, o la solitaria barranca en cuyo fondo tapizado de ramas silvestres reposan los huesos de algún soldado víctima de la crueldad de sus enemigos.

Todo muy bien copiado, muy bien descrito y con tal pureza de líneas y de colorido, que a más de un lector nervioso pueden estos cuentos ahuyentarle el sueño, no para infundirle el terror de una pesadilla sino para inspirarle reflexiones y comentarios, que surgen de cada argumento como los manantiales de entre las peñas.

No son estos cuentos tan crueles como los de Troisy, pero encierran verdades desgarradoras, hechos espeluznantes, narraciones que sobrecogen, habiendo en todos como fin una enseñanza o una advertencia, que nunca el autor la dice pero siempre el lector la traduce...⁴¹⁸

Vasconcelos, más conocido y estimado por su labor ensayística y política, dejó testimonios de estimable fantasía literaria en algunos cuentos como “La casa imantada”, el cual, para Luis Leal, “si no fuera por el desenlace [...] podría ser considerado como un verdadero cuento de ciencia ficción”⁴¹⁹. La fantasía vasconcelista introduce cierta aporía en el seno de la labor escritural del autor de *La raza cósmica*, pues este exigía, como rememora Guillermo Sheridan, una labor ancilar del arte con respecto al contexto sociohistórico: “Hablando a nombre de la nación, el Maestro [Vasconcelos] se siente cabalmente autorizado a exigir a los propios artistas no el arte que se sienten llamados a

⁴¹⁸ Citado en Luis Mario Schneider, Guadalupe Curiel y Miguel Angel Castro (eds.), *Biblos: Boletín Semanal de Información Bibliográfica, Publicado Por la Biblioteca Nacional (1919-1926) y Su Galería de Escritores Mexicanos Contemporáneos*, México: UNAM, 1999, p. 381.

⁴¹⁹ Leal (comp.), *Cuentos mexicanos: de los orígenes a la Revolución*, Miami: Stockcero, 2007, p. 86.

intentar, sino el que ‘demanda la realidad nacional’⁴²⁰. Pedro Ángel Palou también testimonia esa “polémica nacionalista” en los treinta cuando habla de “dos vertientes, la realista y cruda contra la línea fantástica y tenebrosa que desembocará en los grandes libros de cuentos de las próximas décadas”⁴²¹. Pero sobre dichas fricciones volveremos con más detalle después de este apartado histórico generalista.

4.5. Los ateneístas

No ofreceríamos un cuadro cabal de esas siguientes décadas y la aportación de la fantasía a obras mayores de la literatura mexicana si obviásemos a los ya mencionados ateneístas Torri y Reyes. Dolores Koch los contempla en calidad de precursores⁴²²:

Junto con Alfonso Reyes, su compañero y amigo, Torri es *uno de los iniciadores de la corriente imaginativa en las letras mexicanas*. De este modo, y teniendo en cuenta además su prosa limpia y esencial, Torri se anticipa a las ficciones de Jorge Luis Borges y pudiera pensarse, también, que abre paso al escueto estilo tan característico de Juan Rulfo⁴²³.

Advierte esta crítica que “la obra singular de Torri no es aislada y fuera de serie, sino que su cuidada producción literaria es afín a un buen número de obras contemporáneas de las que quizás fue precursor desconocido, parte de una corriente

⁴²⁰ Guillermo Sheridan, *México en 1932. La polémica nacionalista*, México: FCE, 1999, p. 33. Sheridan hace notar la personalización de la exigencia de ese compromiso mimético y de construcción nacional a través de la literatura precisamente en la figura de Vasconcelos: “La Revolución hecha gobierno no tardará en perfilar su propia idea de la nacionalidad, de la que se considera a la vez culminación, expresión y garantía. Consciente de la relatividad con que esa idea se manipula, la Revolución propondrá su propia versión de estas creencias en lo que José Vasconcelos llamará la *genuina nacionalidad* durante los años en que se encuentra al frente de la Secretaría de Educación” (*ibid.*, p. 27).

⁴²¹ Palou, *La casa del silencio: aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Michoacán: Colegio de Michoacán, 1997, p. 156.

⁴²² Aunque su impronta haya podido ser menor, también cabría incluir, formando una suerte de triunvirato, a Mariano Silva y Aceves, afín a su compañero Torri en la flexibilidad genérica de sus textos y perteneciente, por ello, a una visible línea de escritura cuyo recorrido traza Alfredo Pavón con algunos otros nombres que nos van a resultar muy familiares: “La hibridez genérica en México (el cuento-crónica/ensayo/fábula/mito) tiene, por ejemplo, una línea de continuidad que va de José Joaquín Fernández de Lizardi, José Ramón Pacheco y Juan Díaz Covarrubias, en el siglo XIX, a Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Francisco Tario, Salvador Elizondo, Hugo Hiriart y Guillermo Samperio” (Pavón (ed.), *Cuento y mortaja: la ficción en México*, México: INBA, 2001, p. xiii). En otro lugar Pavón habla, asimismo, de prácticas escriturales que “cristalizaron en la ruptura de las fronteras genéricas, el divertimento literario y el cuento-ensayo, escrituras osadas y libertinas que serán retomadas por José Ramón Pacheco y Juan Díaz Covarrubias, en el siglo XIX, y Julio Torri, Augusto Monterroso” en el XX (*Al final, recuento: orígenes del cuento mexicano, 1814-1837*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004, p. 290).

⁴²³ Koch, *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, Ann Arbor: University Microfilms International, 1993, pp. 11-12. Las cursivas son mías.

subterránea que se hace evidente en la incidencia de la próxima generación”⁴²⁴. Es importante la mención a esa “corriente subterránea”, pues señala que las trayectorias de estos escritores no son aisladas, sino que se pueden insertar en una tradición poco atendida en las letras mexicanas y que estamos esbozando aquí, caracterizada por el desdén a las trabas en el ejercicio de la imaginación y la subsiguiente posición desplazada con respecto a las zonas centrales del campo literario, menos acusada en el caso del polígrafo Reyes debido a su mayor inserción institucional.

Carmen de Mora, en su estudio introductorio al *Confabulario* arreolano, también apunta a ambos escritores como representantes de una línea alternativa al realismo alentado por el contexto histórico y desde las instituciones: “Junto con *Ensayos y poemas* de Julio Torri, su libro *El plano oblicuo* (1929) [de Alfonso Reyes], escrito en México, corregido y publicado en España, representa la línea fantástica”⁴²⁵ frente a la veta realista predominante. Serge Ivan Zaïtzeff señala que el mencionado libro de Torri “se aparta totalmente de las preocupaciones sociales y políticas del momento”⁴²⁶. Asimismo, afirma que el autor, con dicha obra y con *De fusilamientos*, “anticipa modestamente ciertos rumbos de la literatura contemporánea del continente, particularmente en su uso de lo fantástico y lo absurdo”⁴²⁷, y señala lo sorprendente de la aparición de un libro como ese poco después de *Los de abajo* de Mariano Azuela, paradigma de la novela de la Revolución⁴²⁸. En opinión de Carballo:

Muchas de las características que definen la prosa aun de autores de fuera pueden hallarse en los textos de Torri aparecidos en la primera y segunda décadas de este siglo, por ejemplo, ciertas prosas suyas revelan una coincidente actitud, y un estilo semejante

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁴²⁵ Arreola, *Confabulario definitivo*, Madrid: Cátedra, 1986, p. 14.

⁴²⁶ Zaïtzeff, “Estudio preliminar” a Torri, *Diálogo de los libros*, México: FCE, 1980, p. 7.

⁴²⁷ *Ibid.* p. 8-9. Es significativa la mención al absurdo, pues el propio Torri opinaba que el mejor empleo de la facultad creadora estribaba en la evasión de la fealdad cotidiana “por la puerta de lo absurdo” (*De fusilamientos y otras narraciones*, México: FCE, 1964, p. 37). En esta valoración se acerca a André Breton, cuando este contempla la categoría como una llave que coadyuvaría a la liberación preconizada por el surrealismo (vid. su *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 117).

⁴²⁸ Puede resultar significativo que el autor de “La balada de las hojas más altas” ponga en boca de uno de los personajes de “El embuste” la siguiente declaración con ribetes metaliterarios y que apunta su voluntad de transgredir fronteras genéricas: “Este ensayo es un buen cuento fantástico. Me gusta el género” (Torri, *Diálogo de los libros*, op. cit., p. 51).

al de ciertos escritos de Franz Kafka y Jorge Luis Borges. Casi podría afirmarse que con Julio Torri irrumpe en México la literatura fantástica⁴²⁹.

También *El plano oblicuo* de Reyes es señalado como uno de los libros que abren el camino que después sería transitado por Borges. Pedro Ángel Palou considera que “La cena”:

Marca el principio de la modernidad en la narrativa mexicana [...]. Con estos textos – Reyes y Silva y Aceves principalmente– asistimos a las primeras asimilaciones de otra tradición literaria, la de la prosa *independiente*, de imaginación, que seguramente leyeron en Lord Dunsany, en Marcel Schwob o en Wilde, autores que pronto traducirían para la editorial independiente de mayor prestigio en las últimas décadas: Cultura⁴³⁰.

Efectivamente, este texto puede considerarse un punto de inflexión y un cuento seminal en el campo que estamos tratando. En él puede hallarse un anticipo de buena parte del mundo ficcional de Tario⁴³¹, así como del universo pictórico de artistas radicadas en el país, como Leonora Carrington y, en mayor medida, Remedios Varo. El relato tiene una fecha de composición muy temprana (1912), aunque fue publicado en *El plano oblicuo* ocho años después. El título de este libro ya resulta bastante ilustrativo, pues sugiere una aproximación sesgada, inusual, a la experiencia de lo real, una muestra de experiencias transversales con respecto a lo ordinario. Ello se ve no solo en el cuento mencionado (aunque es uno de los más descolantes del volumen), sino también en otros como “Diálogo de mi ingenio y mi conciencia (pesadilla)”, situado en una tradición que se remonta a los debates medievales y que, dentro de la corriente fantástica, ha dado lugar a muestras importantes como algunos breves textos de Lord Dunsany o el tariano “La noche del vals y el nocturno”.

El propio Reyes hizo una declaración sintomática de su querencia por el estremecimiento fantástico, ilustrándola con un representativo ejemplo de quiebra de fronteras ontológicas (la de la imagen cinematográfica que, de algún modo, transita

⁴²⁹ Carballo, “Entrevista con Julio Torri”, *Espejo* 3 (7), 1969, p. 43. Ese papel prefigurador ha permitido hermanar a Torri con otros narradores allende las fronteras mexicanas que habrían cumplido un papel semejante: “Julio Garmendia, Julio Torri, dos nombres intercambiables en concepción, en organicidad irreal, atan desde México y Venezuela los anillos de Moebius (o de Escher) con que la ficción desembocará en seguida y también en décadas más tarde, hacia Macedonio Fernández, Borges, hacia Cortázar y Fuentes” (José Balza, *Espejo espeso*, Caracas: Equinoccio, 1997, p. 16).

⁴³⁰ Palou, *op. cit.*, p. 55. Las cursivas son mías a fin de enfatizar el calificativo que indica la ausencia de vinculación servil entre esta corriente literaria y las demandas políticas.

⁴³¹ Sus similitudes con la posterior *nouvelle Aura* de Carlos Fuentes han sido frecuentemente resaltadas por la crítica.

fuera del límite que tiene impuesto, ya explorado por Horacio Quiroga o Clemente Palma):

Todas estas intercepciones de un plano de la realidad en otro distinto me divierten como me divertiría una imagen animada del cine que bajara de la pantalla y saliera al mundo: me divierten con cierta desazón de trastorno cosmogónico, con cierto vago pavorcillo escondido. Y yo también quisiera gritar, como Hamlet ante el espectro: “¡La naturaleza está en desorden!”⁴³²

En otra ocasión manifestó, a propósito de la tragedia antigua, su concepción del arte libre como un proceso generalmente no atado a una mimesis rigurosa; en dicha manifestación, el arte “como sucede las más de las veces cuando no hay propósito premeditado de secta o escuela, poco imita la realidad humana”⁴³³. No obstante, en sus reflexiones sobre el impulso fantástico, el polígrafo mexicano no pierde de vista algo que ya hemos visto puesto de relieve en las reflexiones teóricas generales sobre el particular: que toda experiencia literaria fantástica, por extrema que sea, no puede abandonar una ligazón con el mundo primario del que se aparta. Así, para Reyes, ni en el grado correspondiente al “desajuste heroico de la fantasía” se sustrae la literatura “al mínimo de suceder real, de verdad práctica, que necesariamente lleva consigo toda operación de nuestra mente. La ficción vuela, sí, pero como la cometa, prendida a un hilo de resistencia: ni se va del universo, ni se va del yo, ni se va de la naturaleza física por más que la adelgace”⁴³⁴.

Enrique Anderson Imbert dijo haberse sentido impactado por la obra de Reyes, cuyas “narraciones y arranques narrativos inventaban un alucinante reino de ficción. Baste recordar los cuentos de *El plano oblicuo* (1920); por ejemplo, ‘La cena’ y ‘La reina perdida’, donde la realidad se hace mágica”⁴³⁵. James Willis Robb opina que no resulta descabellado ver a Reyes en “La cena” como un precursor del surrealismo y del realismo mágico⁴³⁶, pese a que ambos conceptos han sido considerados mutuamente

⁴³² Reyes, “Ocio y placeres del periódico”, en Manuel Durán i Gili (selec.), *Antología de la revista Contemporáneos*, México: FCE, 1973, p. 154. En el mencionado y seminal “La cena”, esa intercepción (la “florequilla modesta” que el protagonista descubre en su ojal) parece ser un avatar de la paradigmática flor de Coleridge.

⁴³³ Reyes, *Obras completas I*, México: FCE, 1955, p. 46.

⁴³⁴ Reyes, *Obras completas XV*, México: FCE, 1980, p. 196.

⁴³⁵ Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1976, p. 19.

⁴³⁶ Willis Robb, “‘La cena’ de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿surrealismo o realismo mágico?”, *Thesaurus* XXXVI (2), 1981, p. 282.

excluyentes por algunos críticos. Otro relato reseñable sería “La mano del comandante Aranda” (de 1949), que dialoga metaficcionalmente con otros clásicos del fantástico que lo precedieron en el abordaje del motivo de la mano que, independizada, se comporta autónomamente: “La mano” de Guy de Maupassant y “La mano encantada” de Gérard de Nerval⁴³⁷.

4.6. Los años cuarenta

En la época en que Reyes escribe “La cena” se incoa con fuerza en el campo literario mexicano el amplio mural de la novela de la Revolución. No obstante, su paradigma también otorgará, en fechas posteriores, resquicios por donde se vislumbrará esa “otra realidad”; tal es el caso del *corpus* rulfiano, del que más tarde hablaremos, de *El luto humano* de José Revueltas⁴³⁸ o de parte de la producción de Agustín Yáñez.

Por lo que respecta a *El luto humano*, Domingo Miliani considera que dicha novela y la anterior en la trayectoria del escritor (*Los muros del agua*) “debieron dejar estupefactos a los ideólogos del realismo socialista. En esas novelas estaba Faulkner de cuerpo entero, con todo su mundo distorsionado y roto en planos narrativos”⁴³⁹.

Ya en el “Acto preparatorio” de *Al filo del agua* “nacía una nueva forma de mirar el paisaje, por vía de misterio, como atmósfera terrífica y no como poema épico de la flora y la fauna”⁴⁴⁰. En esa focalización del paisaje se heredaría en cierta medida la marca de lo sublime burkeano y del tratamiento de la naturaleza que, bajo los auspicios románticos, sería moneda corriente en la literatura gótica desde su nacimiento. Precisamente coincidiendo en el tiempo con la novela de Revueltas (y con su relato

⁴³⁷ Otro cuento descollante en este campo sería “La bestia con cinco dedos”, de William Fryer Harvey. En la literatura hispanoamericana destacarían “La estación de la mano” y “Cuello de gatito negro”, ambos de Julio Cortázar y posteriores al de Reyes.

⁴³⁸ A pesar de que el grueso de su producción no se ubique en el ámbito de la fantasía, Revueltas es autor de un breve cuento, “Pérez con alas” (1943), que prefigura en casi una década lo que se dará en llamar “neofantástico” y lo muestra como un alumno aventajado de Kafka, influencia magistral que compartiría con Tario. Para este, el autor checo era uno de los más destacados dentro de un cultivo de lo fantástico en sentido lato junto a Supervielle e Ionesco (Chiverto, “Entrevistas con Francisco Tario”, *op. cit.*, p. 273). La afinidad entre Tario y Revueltas que se constata a partir de este venero común (más significativa dado el hecho de que el mencionado cuento se publicó el mismo año que la primera edición de *La noche*) es comentada con detalle por Rubén Gallo e Ignacio Padilla: “Como en el caso de Tario, es muy temprano para ser tan kafkiano en México [...] parece que los dos estaban explorando los mismos temas, las mismas imágenes” (*Heterodoxos mexicanos*, México: FCE, 2006, p. 114).

⁴³⁹ Miliani, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

mencionado en la antepenúltima nota al pie) se publica el primer volumen de relatos de Francisco Tario.

Son, por tanto, estos años los que enmarcan su estreno literario tras haber desempeñado el papel de portero de fútbol en el equipo Asturias. Pero pocos años después salen al mercado otros libros aún más orillados que el debut de Tario: se trata de *Incidentes melódicos del mundo irracional* (1944) de Juan de la Cabada, *Caballo y dios* (1945) de Fernando Benítez y *Entreabriendo la puerta* (1946) de Ana de Gómez Mayorga. El primero es una narración que reelabora material del folklore yucateco y podría posicionarse en el ámbito de investigación y recreación folclorista ya mencionado al comienzo de este capítulo. Del segundo dice José Emilio Pacheco, enfatizando su singularidad: “Su primer libro, *Caballo y dios*, no ha vuelto a ser impreso ni releído. Contiene algunos relatos que mezclan ficción y realidad, como no se usaba entonces”⁴⁴¹.

En cuanto al tercero, su título ya muestra el trabajo depositado en el libro como una mirada oblicua a aquello situado al otro lado de un *limes*⁴⁴², por medio de cuentos de calidad que recogen varios motivos y estrategias que son moneda común en el acervo de la narrativa fantástica. El crítico Juan Carlos Ramírez Pimienta considera singular (pero significativo de la situación del campo literario mexicano en aquellos años) que la autora gozase de una fama y reconocimiento sustancialmente mayores en otros lugares del continente (especialmente en el Cono Sur) que en el ámbito nacional correspondiente⁴⁴³. Podría considerarse el libro más cosmopolita de los tres.

⁴⁴¹ Pacheco, “Un hijo del siglo”, <http://www.jornada.unam.mx/2000/01/17/per-emilio.html>, consultada el 14 de febrero de 2007.

⁴⁴² Esto será revisitado por Tario en *La puerta en el muro* y por Salvador Elizondo en uno de sus primeros relatos: “La puerta”. El simbolismo liminar es algo que comparten lo fantástico literario (con conspicuas muestras previas, como el homónimo *La puerta en el muro* de H. G. Wells, y otras menos atendidas pero también meritorias y más cercanas espacial y cronológicamente, como “Los reflejos dorados” del uruguayo Mario Levrero) y el surrealismo (véase, por ejemplo, el óleo de significativo título “La porte de la révélation”, del pintor Marcel Delmotte, **imagen 1** del apéndice).

⁴⁴³ Ramírez Pimienta, “De lo misterioso cotidiano: *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga y la historiografía literaria mexicana”, *Revista Iberoamericana* LXVII (194-195), 2001, p. 239.

4.7. Los años cincuenta: Rulfo, Arreola y Fuentes

Toca ahora abordar el papel de uno de los nombres mayores de la literatura mexicana pese a su corta obra, concentrada en la novela *Pedro Páramo* (1955) y en los relatos de *El llano en llamas* (1953). René Rebetez es de la opinión de que “hemos de considerar a *Pedro Páramo* –un tema agrario, muy real– como una de las obras clave de lo fantástico en la literatura mexicana”⁴⁴⁴, y de que “introduce por primera vez esta técnica de lo fantástico al servicio de lo real, que tiene repercusiones claras en las obras de los jóvenes novelistas mexicanos”⁴⁴⁵. Monterroso también se hace eco de esta lectura frente a una más “oficial” y, a su parecer, errada: “Sucede también que hace años se creyó equivocadamente que Rulfo era realista cuando en realidad era fantástico, y nuestra buena crítica estaba convencida de que lo fantástico se hallaba únicamente en las vueltas de tuerca de Henry James o en los corazones reveladores de Poe”⁴⁴⁶. La dimensión del corpus rulfiano se ensancha más allá del hecho de que consignent con fidelidad ciertas situaciones, ambientes o caracteres del campo mexicano⁴⁴⁷: “Los cuentos de Rulfo trascienden el plano referencial de la historia y apuntan blancos de orden filosófico y/o vivencial”⁴⁴⁸. Antolín atribuye una atmósfera de irrealdad a los escritos de Rulfo, algo patente atendiendo a la enunciación tanática en *Pedro Páramo*⁴⁴⁹ o a las epifanías contenidas en cuentos como “Luvina”.

En el caso del primer título, el pueblo de Comala conforma una especie de limbo a medio camino entre el mundo de los vivos y el de los muertos, plagado de “murmullos” que en un principio iban a dar nombre a la novela y que, según Juan Preciado en las páginas centrales, acaban con él cuando toma plena conciencia de ellos. Pese a su brevedad, su carácter ambiguo ha desatado un amplio caudal de reflexiones e

⁴⁴⁴ Rebetez, *art. cit.*, p. 26.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴⁶ Monterroso, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁴⁷ En estos mismos años cincuenta, y siguiendo en cierto modo la línea transitada por el mencionado libro de Othón *Cuentos de espantos y novelas rústicas*, aparecen las *Escenas de la vida rural* (1953) de Raquel Banda Farfán, algunas de las cuales (“Hechicería”, “Viaje al Más Allá”, o “Noche de Brujas”) hermanan también localismo y fantasía. Esta escritora “se anticipa, por el tratamiento que da de lo fantástico como si fuera parte de lo cotidiano, a los narradores del realismo mágico en Iberoamérica” (Aurora M. Ocampo (ed.), *Cuentistas mexicanas: Siglo XX*, México: UNAM, 1976, p. 197).

⁴⁴⁸ Francisco Antolín, “Narrativa mexicana: de Azuela a Rulfo”, *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1989, p. 451.

⁴⁴⁹ Esa enunciación a cargo de los muertos ya se hallaba presente en *La amortajada*, de María Luisa Bombal, novela conocida y apreciada por el prosista mexicano.

interpretaciones (que contrastan con el laconismo del propio autor a la hora de hablar sobre su obra y sobre sí mismo). Lo cierto es que el libro ha trascendido su marco histórico y social para alcanzar una dimensión universal. Según Rulfo, los problemas humanos tratados en la novela son extensibles a cualquier lugar. Y como observa acertadamente Jorge Volpi, uno de los más destacados escritores mexicanos de la actualidad:

La historia que se cuenta podría haber ocurrido en cualquier otro lugar. A pesar de la fidelidad de Rulfo al lenguaje de los Altos de Jalisco, o a la recreación de la historia completa de un pueblo mexicano durante la época revolucionaria, Comala podría estar en cualquier parte justamente porque no está en ninguna. Su aridez y su soledad son universales⁴⁵⁰.

Las huellas de Rulfo trazan un amplio magisterio sobre los primeros tanteos literarios de Salvador Elizondo (véase su primer relato publicado, “Sila”) o sobre el propio Francisco Tario (cuya “Noche del indio” constituye su acercamiento más notorio a órbitas telúricas o indigenistas). En el terreno cinematográfico, destacamos un clásico del cine fantástico mexicano como *Macario* (1959), de Roberto Gavaldón⁴⁵¹, y también *El espinazo del diablo* de Guillermo del Toro (con influencia reconocida explícitamente por el propio cineasta)⁴⁵². Para Pavón, con autores como Arreola, Tario, Rulfo o Fuentes “nacía el nuevo cuento mexicano. Éste, según Leal, debería surgir de la síntesis entre la más diáfana temática realista y la más lograda técnica expresionista”⁴⁵³. Sergio

⁴⁵⁰ “Prólogo” a Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Barcelona: Bibliotex, 2001, p. 8.

⁴⁵¹ Entre los méritos de esta celebrada película, que no obstante no está basada en el cuento homónimo rulfiano, se ha contemplado uno muy similar a lo anotado a propósito de Rulfo: la universalidad de su temática, que trasciende el fuerte localismo de la cinta.

⁴⁵² Del Toro ha dicho al respecto: “en el caso de la literatura, una de mis mayores influencias (presente sobre todo en *El espinazo del diablo*) es el libro de Juan Rulfo *El llano en llamas*” (en Jaime Perales Contreras, “Guillermo del Toro. La experiencia física del horror”, *Literal. Latin American Voices*, http://www.literalmagazine.com/english_post/guillermo-del-toro-la-experiencia-fisica-del-horror/, consultada el 2 de junio de 2011); “*El espinazo del diablo* es Juan Rulfo, para mí es claramente rulfiana” (Vicente Díaz, “Entrevista con Guillermo del Toro”, *Cine y Letras*, <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Celebridades/entrevistacon-guillermo-del-toro.html>, consultada el 2 de mayo de 2012). La definición de fantasma que enmarca circularmente la película en su inicio y su cierre lo corrobora: “¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor, quizá. Algo muerto que parece por momentos vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo. Como una fotografía borrosa. Como un insecto atrapado en ámbar” (Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo*, México/España: El Deseo, 2001).

⁴⁵³ *Cuento de segunda mano*, Xalapa: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1998, p. 27. De este modo, aquí se daría una nueva síntesis, contemplada por Leal como una vía conciliadora entre dos vertientes enfrentadas más a ojos de la crítica que de los literatos.

Fernández atribuye a *Pedro Páramo* un carácter alegórico y sintomático de ciertas lacras congénitas a la historia del país que afloran a través de la novelística:

Es la alegoría de un país de entraña moribunda si se tiene en cuenta que su desarrollo técnico y el “progreso” no van en consonancia con la dormida conciencia de un pueblo al que evita dársele toda estructura de carácter político o, lo que es peor, al que se le enseña, desde a edad primera, a creer en una demagogia sustitutiva de la Revolución. Se trata del sepulcro blanqueado de los Evangelios y por ello no es de extrañar que las tónicas imperantes de la novela mexicana lo sean el fatalismo, la catástrofe, la desesperanza, a menos que la crítica que entrañen sea, en sí misma, el apoyo para encontrar la salida adecuada.⁴⁵⁴

Después de calar en la obra rulfiana, es necesario hacer referencia a otro nombre mayor de la literatura mexicana del XX: Juan José Arreola, quien ya ha aparecido en páginas anteriores en la nómina de autores del país vinculados a la fantasía. Arreola inaugura su carrera literaria con el cuentario *Varia invención*, de 1949, y en varios aspectos puede ser considerado un alumno aventajado de Torri y Kafka. Sus textos, generalmente breves (lindando algunos con la categoría del microrrelato) y contenidos en el libro citado y los posteriores *Confabulario* (1952), *Palindroma* (1971), *Bestiario* (1972) o la novela *La feria* (1963), suelen entrelazar lo lúdico, lo fantástico y lo alegórico para constituir un comentario, cáustico en ocasiones, sobre la condición humana, y en algunos momentos muestran asomos al horror; tal es el caso de “La migala”⁴⁵⁵ y “La caverna”, con su configuración de un *locus* simbólico para la oscuridad

⁴⁵⁴ “Prólogo” a Josefina I. de Fernández (ed.), *Antología de la novela moderna y contemporánea en México*, México: UNAM, 1975, p. 13.

⁴⁵⁵ Claude Dumas define este ya clásico texto como “cuento breve de terror” cuyo tema es “el hombre frente al terror engendrado por su propia voluntad (¿qué es el terror?); la fascinación del terror; lo abismal del alma humana” (Dumas, “Estructuras literarias y pintura social en el cuento mexicano contemporáneo”, *Anales de literatura hispanoamericana* 12, 1983, p. 75). Esta apreciación se hace eco de la ambigüedad presente en el cuento, ya que la migala brindadora de entropía en el microcosmos doméstico es más presentida que vista, y el lector se plantea si obedece a una presencia objetiva, si es realmente víctima su protagonista del hostigamiento de una entidad ajena, o si todo lo que ocurre obedece a una proyección psíquica fruto de un estado de profunda ansiedad y de una imaginación enfiebreada; cuando el alimento que deja para ella desaparece, se le presenta la disyuntiva de “si lo ha devorado la migala o algún otro inocente huésped de la casa” (Arreola, *Confabulario definitivo*, *op. cit.*, p. 76). Su hogar se convierte en una “casa tomada” por esa presencia que “discurre libremente” (*ibid.*, p. 75) en sus estancias y es considerada como “la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar” (*ibid.*). No obstante, el narrador autodiegético continúa padeciendo la situación y no se libra de ella, como arrastrado por una fatalidad: la impotencia marca su destino.

ontológica. Para Rebetez, Arreola podría ser considerado un epónimo de lo fantástico en México: “Si hay una literatura fantástica en México, ésta es Arreola”⁴⁵⁶.

En los años cincuenta irrumpe también en el campo literario mexicano Carlos Fuentes con su libro de relatos *Los días enmascarados* (1954), el cual, al igual que algunos otros comentados hasta el momento, tiende un puente entre lo fantástico y el sustrato etnológico mexicano. Su título remite al calendario azteca, en concreto a los últimos cinco días del año, los *nemontani*, y en él se alternan textos lindantes con la crítica social vía absurdo o alegoría (“Letanía de la orquídea”, “En defensa de la Trigolibia”) con relatos en los que el sustrato mítico prehispánico⁴⁵⁷ irrumpe en el presente para resquebrajar el tejido de lo real (“Chac-Mool”⁴⁵⁸, “Por boca de los dioses”) y otros donde el jardín se configura como espacio de sortilegio (“Tlactocatzine, del jardín de Flandes”) de un modo similar a lo que ocurre en el citado “La cena”, de Reyes, o en *Aura*, del propio Fuentes.

Según Rafael Olea, estos vínculos entre lo fantástico y lo local⁴⁵⁹ ejemplificados en narraciones como las de Fuentes no se darían de forma tan notoria en otros países del continente donde lo fantástico literario ha hecho acto de presencia, y alcanzarían con

⁴⁵⁶ Rebetez, *art. cit.*, p. 44.

⁴⁵⁷ Dichos textos podrían leerse como una articulación ficcional de aquella apreciación de su autor según la cual “no hay un solo tiempo en México, todos los tiempos están vivos, todos los pasados se hacen presentes” (citado en Wendy Faris, *Carlos Fuentes (Literature and Life)*, New York: Frederik Ungar Publishing, 1983, p. 102), que obedecería a inquietudes y búsquedas muy arraigadas en su imaginario: “One travels around with one’s ghosts and obsessions forever [...]. I was born with certain fantasies and obsessions with respect to identity, to the simultaneity of time, the mythical organisms, the absolute presence of myth. These tendencies are unavoidable in anything I write” [“Uno se mueve siempre en compañía de sus fantasmas y obsesiones [...]... Nací con ciertos fantasmas y obsesiones con respecto a la identidad, la simultaneidad del tiempo, los organismos míticos, la absoluta presencia del mito. Estas tendencias son ineludibles en todo lo que escribo”] (en Herman Paul Doezema, “An Interview with Carlos Fuentes”, *Modern Fiction Studies* 14, 1972-1973, p. 501).

⁴⁵⁸ En este cuento hay un breve pasaje que puede ser considerado una disquisición metaficcional acerca de la irrupción de lo fantástico en el tejido de lo real y la subsiguiente desestabilización: “Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo. Océano libre y ficticio, sólo real cuando se le aprisiona en el rumor de un caracol marino. Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy; era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o como la muerte que un día llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad: sabíamos que estaba allí, mostrenca; ahora nos sacude para hacerse viva y presente” (Fuentes, *Los días enmascarados. Cantar de ciegos*, Madrid: Mondadori, 1990, p. 17).

⁴⁵⁹ Dijo Fuentes, respecto de “Chac Mool” y “Por boca de los dioses”, que ambos cuentos nacieron (al igual que *Aura* y “La muñeca reina”) “de la convicción de que los monstruos nos ganaron la partida renunciando, mientras nosotros seguimos aferrados a esta envoltura mortal” (citado en Monterroso, *art. cit.*, p. 84).

autores como él un andamiaje más sólido que en las mencionadas empresas recopilatorias de la época colonial:

quizá podría afirmarse que los nexos de la literatura fantástica con la historia resultan esporádicos en otras latitudes (por ejemplo, en la zona del Río de la Plata) y casi habituales en México. Esta relación es de tal magnitud, que los textos fantásticos mexicanos pueden asumir, por ejemplo en la obra de Fuentes, rasgos del más exacerbado costumbrismo, sin que ello implique desvirtuar su intención fantástica, como por desgracia, sí sucede con Valle-Arizpe (quizá la poca eficiencia de su costumbrismo se deba a dos causas: tanto porque lo impone sobre las intenciones fantásticas originales del texto como porque se trata de un costumbrismo pasatista que desea forjar una imagen idílica y ahistórica de la Colonia)⁴⁶⁰.

Conviene hacer una breve cala en “Por boca de los dioses” para constatar sus nexos de unión con otros relevantes textos fantásticos extranjeros, especialmente en el pasaje donde el narrador autodiegético asiste en las últimas páginas a una teofanía equiparable a las que podemos hallar en dos clásicos de la literatura fantástica como *La casa en el confín de la Tierra*, de William Hope Hodgson, o *Malpertuis*, de Jean Ray:

Temblando, en un rincón de la jaula mecánica, grité espantado: por el largo subterráneo transitaban todos, con sus sonrisas petrificadas, en un sueño de momias sin sepultura: Tepoyollotl, enorme corazón de tierra, vomitando fuego, arrastrándose por los charcos con sus brazos de ventrículo de goma; Mayauel, borracha, la cara pintada y los dientes amarillos; Tezcatlipoca, un vidrio de humos congelados en la noche; Izpapalotl seguida de una corte de mariposas apuñaladas; el doble en una galería de azogue, sombra de todas las sombras, Xolotl; sus plumas ennegrecidas de carbón y de un serpear sin tiempo entre los hacinamientos, Quetzalcóatl. Por las paredes, enredado en sus babas, subía el caracol, Tecciztecatl. Con hálito de nieve, un camaleón blanco devoraba el lodo, y la cabeza de los muertos brillaba al fondo, prisionera del flujo de los desperdicios, chirriando el canto de las guacamayas. Sobre el trono de tierra, silente y grávida, convirtiéndose en polvo negro, la Vieja Princesa de este sótano, Ilamatecuhtli, su faz raída por un velo de dagas. Los cuerpos devorados se sabían confundidos en el sedimento pulposo del lago⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ Olea, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁶¹ Fuentes, *Los días enmascarados*, *op. cit.*, p. 45. El pasaje en cuestión resulta tan efectivo en la transmisión de lo numinoso (combinado con la noción de *Götterdämmerung*) como la “Visión de Anacarsis” de *Malpertuis* o el fragmento en el que el personaje que vive en primera persona los sucesos insólitos e inexplicados de la novela de William Hope Hodgson experimenta en un determinado

Ese subterráneo sería equivalente al sótano del topoanálisis bachelardiano y lo que este implica: “es, ante todo, el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos”⁴⁶² que nos acerca “a la irracionalidad de lo profundo”⁴⁶³, donde “se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos”⁴⁶⁴. Tal espacio alberga un Apsû o Tehom que fluye soterradamente, subsumido, también con una visión degradada de dioses arrastrándose por los charcos, borrachos o sucios.

Aquí el protagonista se halla envuelto en un proceso temporal involutivo similar al de “Viaje a la semilla” de Carpentier; al de Fernando Vidal Olmos en los momentos culminantes de su “Informe sobre ciegos”; o al retratado en el cuento “Ubbo-Sathla” de Clark Ashton Smith. En este, el protagonista se acaba reintegrado al organismo primordial que da nombre al cuento, alfa y omega, “origen sin origen”⁴⁶⁵ de los primeros prototipos de vida terrena, al cual volverá toda ella “a través del gran círculo del tiempo”⁴⁶⁶.

Podemos establecer analogías entre ese sedimento pulposo, caldo primordial sobre el que se erige el panteón del relato de Fuentes y el escenario descrito en el cuento de Smith, cuando la narración se retrotrae hacia

el tiempo en el que ya no hubo continente, sino sólo un inmenso y caótico cenagal, un mar de légamo sin límites ni horizonte que hervía con ciegas contorsiones de vapores amorfos.

momento de la trama un viaje interdimensional que le brinda la oportunidad de contemplar todo un elenco de deidades como Kali, Set y otras sin determinar: “Las montañas rebosaban de seres extraños: Dioses-bestias, Horrores tan atroces y deformes que la cordura y la decencia se niegan a todo intento de descripción. Yo... me sentí invadido de un horror, una náusea y una repugnancia insoportables; sin embargo, a pesar de todo, estaba sumamente maravillado. ¿Había entonces, en definitiva, en los antiguos cultos paganos, algo más que una mera deificación de hombres, animales y elementos? El pensamiento me sobrecogió: ¿Lo había?” (Hodgson, *La casa en el confín de la Tierra*, Madrid: Valdemar, 1998, p. 53). Advierte en ellos “una especie de vitalidad indescriptible y latente que sugería a mi dilatada conciencia un estado de vida-en-la-muerte, un algo que no era vida en absoluto, según la entendemos nosotros, sino más bien una forma inhumana de existencia que bien podía asemejarse al trance inmortal...; un estado en el que era posible imaginar su continuidad eternamente. ‘¡Inmortalidad!’, la palabra brotó en mi pensamiento de manera espontánea; y al punto se me ocurrió preguntarme si no sería ésta la inmortalidad de los dioses” (*ibid.*), un estado que podría asemejarse a ese “sueño de momias sin sepultura” al que se alude en el relato de Fuentes, un letargo atemporal y, no obstante, colindante con la decrepitud.

⁴⁶² Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 52.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁶⁵ Smith, “Ubbo-Sathla”, en VV.AA., *Relatos de los mitos de Cthulhu 1*, Barcelona: Bruguera, 1978, p. 100.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 97.

Allí, en el principio gris de la Tierra, la masa informe que era Ubbo-Sathla descansaba en medio del légamo y los vapores. Acéfalas, sin órganos ni miembros, se desprendían de la costra de sus costados cenagosos, en una lenta, incesante ondulación, las formas amébicas que eran los arquetipos de la vida terrena. Habría sido horrible, de haber habido alguien capaz de captar el horror; y nauseabundo, de haber habido alguien capaz de sentir repugnancia⁴⁶⁷.

Cuando apareció *Los días enmascarados*, algunas voces exigieron a Fuentes, según Alí Chumacero, “el abandono de lo que es, por definición, la tendencia que él prefiere: la de la fantasía, que se solaza en hermanar realidad e imaginación, con detrimento de la responsabilidad del literato ante la sociedad”⁴⁶⁸. Es precisamente en esta década cuando se encarniza una polémica que abordaremos más detalladamente en esta tesis, manifiesta en la postura adoptada por José Luis González al considerar la literatura fantástica como “literatura del avestruz”⁴⁶⁹ y observar con recelo la tendencia de algunos autores del país hacia un “universalismo literario”⁴⁷⁰. Este hecho se evidencia en los reproches destinados a Fuentes por parte de Alfredo Hurtado, quien le acusó a raíz de ese primer libro de tener como referente “la decrepita literatura inglesa” y de hacer “literatura evasiva y, por tanto, nada americana”⁴⁷¹. Nótese que lo fantástico despierta una acusación de extranjerismo.

Por otra parte, entre las voces que han subrayado elogiosamente lo que la aparición de *Los días enmascarados* supuso en la literatura mexicana puede encontrarse la de José Emilio Pacheco, quien atribuye a esta publicación haber contribuido a una mayor aceptación en el ámbito mexicano de opciones literarias vistas allí con recelo, léase aquellas ligadas a la consecución del escalofrío más que a las muestras de fantasía en sentido lato, que Pacheco considera razonablemente aclimatadas en la época en que se produce el debut literario de Fuentes:

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁴⁶⁸ Chumacero, “Las letras mexicanas en 1954”, *Revista de la Universidad de México (Nuestra década II)* 5-6, 1955, p. 603.

⁴⁶⁹ González, “Cuatro cuestiones: literatura realista y literatura fantástica”, *México en la cultura* 336, 1955, p. 3.

⁴⁷⁰ Ese universalismo, por el contrario, fue asimilado por Fuentes como un enfoque posibilitador de una mirada más cabal sobre lo mexicano, no como una excusa para desentenderse de la identidad. En este terreno asumió expresamente el magisterio de Alfonso Reyes, quien, a su parecer, “libró la guerra contra el chovinismo estéril con el argumento de que una cultura sólo puede ser provechosamente nacional si es generosamente universal” (en Rafael Solana (et al.), *Los narradores ante el público*, México: INBA/Joaquín Mortiz, 1966, p. 142).

⁴⁷¹ Alfredo Hurtado, “Los Presentes”, *Estaciones* 1 (3), 1956, p. 396.

De pronto, no la literatura dignificada ya cincuenta años atrás por los cuentos de Amado Nervo, anteriores a Reyes y Torri [...] sino las “historias de espantos”, relegadas al desván del entretenimiento, lo que no es serio, lo que leemos para distraernos de nuestros problemas, se volvía algo tan digno de ser considerado y discutido como la novela realista⁴⁷².

En todo caso, una de las ideas subyacentes en las narraciones contenidas en el libro sería la superposición de tiempos y espacios y la existencia de una suerte de *underworld* paralelo a la faz diurna de la megalópolis del Distrito Federal: “Estoy seguro de que la ciudad de Moctezuma vive latente, en conflicto y confusión perpetuas, con las ciudades de Virrey de Mendoza, de la Emperatriz Carlota, de Porfirio Díaz, de Uruchurtu y del terremoto del 85...”⁴⁷³.

Tras ese primer libro, Fuentes siguió explorando territorios afines a lo fantástico y lo gótico, como los de la hechicería⁴⁷⁴ y el vampirismo, en textos como “La muñeca reina”, *Aura*, *Cumpleaños* o “Constancia”. A propósito de la adscripción gótica de parte de la obra del narrador, Genaro Pérez señala algo que puede aplicarse a la mayor parte de escritores mexicanos que se aproximan a esta categoría en el siglo XX y que obedece a una configuración moderna (y, en ocasiones, postmoderna) de la misma: “Las narraciones breves de Carlos Fuentes, sin ser góticas en el sentido tradicional, ejemplifican la evolución posterior de la tradición gótica, incorporando o modificando elementos típicos del género”⁴⁷⁵. Uno de esos elementos sería el cronotopo del caserón o la mansión, adaptado según el devenir de lo gótico a lo largo de la historia literaria ya aludido en páginas anteriores:

⁴⁷² Pacheco, “Vieja modernidad, nuevos fantasmas. Nota sobre *Los días enmascarados*”, en Georgina García-Gutiérrez (comp.), *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*, México: Universidad de Guanajuato / El Colegio Nacional, 1995, p. 45.

⁴⁷³ María Victoria Reyzábal, “Mantener un lenguaje o sucumbir al silencio” (entrevista), en *Carlos Fuentes. Premio “Miguel de Cervantes” 1987*, Anthropos/Ministerio de Cultura, Barcelona, 1988, pp. 94-95.

⁴⁷⁴ Los ecos cinematográficos de estas narraciones literarias sobre la hechicería desplazada al seno urbano pueden rastrearse en *La tía Alejandra* (1979), de Arturo Ripstein.

⁴⁷⁵ Pérez, “La configuración de elementos góticos en ‘Constancia’, *Aura* y ‘Tlactocatzine, del jardín de Flandes’”, de Carlos Fuentes”, *Hispania* 80 (1), 1997, p. 9. Añade que, al igual que en el gótico primerizo de las postrimerías del XVIII, “se imbrican fantasía y realidad en la literatura gótica actual, con la diferencia de que, muchas veces, se trata de un gótico autoconsciente, no sólo lleno de intertextualidad y juegos lúdicos, sino escrito desde la perspectiva de autores postmodernos para lectores postmodernos” (*ibid.*, p. 11). Esto se haría especialmente patente en el antepenúltimo volumen de relatos del autor: *Inquieta compañía* (2004).

Los castillos remotos del escritor romántico han evolucionado en el siglo presente, siendo sustituidos por mansiones una vez elegantes y lujosas, luego decadentes, cerradas o invadidas por el mal. Este tipo de morada abunda en la obra de Fuentes, como se aprecia no sólo en *Aura* y en los cuentos estudiados aquí, sino en las cuatro narraciones de *Agua quemada*, situadas todas en viejos palacios de la época colonial, o del siglo XIX. Los castillos o jardines abandonados que antes se presentaban poblados de fantasmas, con heroínas acosadas por fuerzas malignas, se han modernizado en lo neogótico, sin que el proceso tecnológico haya borrado la presencia de vampiros, monstruos y otros tipos de personajes horroríficos⁴⁷⁶.

El autor no renegó de la filiación de parte de su obra con esta tradición⁴⁷⁷; de hecho, reconoció el magisterio de otro nombre mayor de la literatura mexicana en la consolidación de su gusto por ella, ya aflorado desde temprana edad y enraizado en unas bases estéticas ya suficientemente reconocibles en este momento de nuestro estudio:

A través de [Octavio] Paz –uno de los pocos mexicanos realmente abiertos al diálogo– prolongué y transmuté mi entusiasmo de la infancia por la novela gótica y las narraciones de lo sobrenatural –Monk Lewis, la señora Radcliffe, Walpole, Maturin, Sheridan Le Fanu, Stevenson, Bram Stoker, Arthur Machen– en la intuición de su gran correlato romántico, no el del falso romanticismo sentimental, sino el de la belleza de lo horrible, que describe un arco de Kleist, Novalis, Poe, Gustave Moreau y Baudelaire al expresionismo y el surrealismo⁴⁷⁸.

Y precisamente quien fue esposa de Octavio Paz, Elena Garro, se erigió, para Rebetez, en “una escritora fantástica por excelencia”⁴⁷⁹ caracterizada por cultivar, en algunos de sus textos, la misma modalidad fantástica nutrida por el venero prehispánico que desarrolló Fuentes en algunos de sus textos mencionados. Algunos críticos han situado su cuentario *La semana de colores* (de 1964, donde se incluye una de sus

⁴⁷⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁴⁷⁷ En apreciación de Ramón Xirau, los textos de *Los días enmascarados* están “ligados tanto al surrealismo como a los cuentos ‘góticos’” (“Crisis del realismo”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, 1972, p. 197), aludiendo a un maridaje que no carece de familiaridad en la crítica especializada y contra el cual Montague Summers reaccionó vivamente. Fuentes no ha eludido mencionar como sus influencias más obvias “las de la literatura gótica romántica, de terror, de lo sobrenatural” (en Carlos Landeros, *Los inolvidables: entrevistas*, México: Diana, 1999, p. 110).

⁴⁷⁸ *Los narradores ante el público*, op. cit., p. 143. María Negroni opina que Carlos Fuentes “conoce, acaso más que ningún otro escritor de América Latina, el gótico europeo” (*Galería fantástica*, op. cit., p. 24).

⁴⁷⁹ Rebetez, art. cit., p. 44.

narraciones más antologadas y analizadas: “La culpa es de los tlaxcaltecas”) a un nivel de significatividad e integración entre sus textos semejante al del debut del autor objeto de esta tesis: “*La semana de colores* pasó a ser, junto con *La noche* (1943), de Francisco Tario, uno de los libros capitales de la literatura fantástica mexicana no sólo por sus temas y tratamientos sino por su carácter orgánico que iba más allá de la recopilación”⁴⁸⁰.

En estos años también desarrolla su producción María Elvira Bermúdez, otra escritora a recuperar que conjugó el cultivo de lo fantástico y lo policial con la reflexión teórica y la antologación sobre ambas categorías. Dentro de la primera vertiente, que es la que más reclama aquí nuestra atención, destaca su primer libro, *Soliloquio de un muerto* (1951), cuyo título ya destaca un afán de otorgar voz a quien, en función de las leyes naturales contravenidas por la labor literaria, la ha perdido, ubicándose en una línea ya experimentada en México por Manuel Balbontín (en *Memorias de un muerto: cuento fantástico*, de 1847) o Díaz Dufoo, y en otras latitudes del continente por María Luisa Bombal (*La amortajada*). Asimismo, dentro de la mencionada labor antologadora, compiló una antología de *Cuentos fantásticos mexicanos* (editada por Chapingo en 1980). Christopher Domínguez Michael le atribuye gustos literarios afines a “los de Reyes, Bioy Casares y Borges: el relato como combinación de disección matemática y ensoñación fantástica”⁴⁸¹, que se manifestarán de forma clara años más tarde en la producción de Álvaro Uribe.

4.8. La Generación del Medio Siglo

La siguiente parada en este itinerario correspondería a la llamada “Generación del Medio Siglo” o de la Casa del Lago, compuesta por escritores como Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo o Juan García Ponce. Este último, a propósito de Thomas Mann, escribió un significativo retrato de sí mismo:

Sería ilusorio pretender que en este continuo descenso hacia las profundidades no hay una cierta simpatía por la oscuridad que el artista puede, quizá, empeñarse en ocultar sin lograrlo siempre, porque sus obras nos regresan, nos llevan, una y otra vez, al campo de lo oscuro. A través de su trato, nos acostumbramos a transitar, cuidadosamente

⁴⁸⁰ Vicente Rodríguez Rivera, “Elena Garro en sus novelas. Realidad y prodigio”, *Tierra adentro: Revista del Consejo Regional de Bellas Artes* 95, 1999, p. 10.

⁴⁸¹ Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana: 1955-2005*, México: FCE, 2007, pp. 58-59.

protegidos por la bella forma, en lo oscuro, en la zona sagrada de lo prohibido, no porque se trate de ignorar su carácter negativo, sino porque el artista se complace en esa negatividad, porque en él hay una innata simpatía por esos terrenos peligrosos que no se deben frecuentar desde el tiempo de la civilización, que son enemigos de la cultura y se mantienen fuera del orden⁴⁸².

La citada exposición acerca de la labor de algunos artistas podría ser extensible a sus compañeros de generación. Volpi parafrasea a Ponce para incidir en el carácter de las búsquedas de aquella generación, no precisamente divorciadas de un romanticismo agónico:

Como él mismo se ha encargado de contar en una de sus novelas más autobiográficas, *Pasado presente*, su grupo de amigos parecía contaminado, como él, por una idéntica insatisfacción; parecían invadidos por un mismo vacío que los precipitaba hacia las tinieblas. Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo o su amigo Huberto Batis –de la generación de la Casa del Lago– comparten esta misma obsesión y esta misma condena⁴⁸³.

García Ponce publicó en 1963 un libro de relatos titulado *La noche* (homónimo, por tanto, al primero de Francisco Tario) conformado por tres cuentos que compartirían “la característica de contemplar las horas nocturnas como un tiempo de magnetismo, durante el cual se pueden traspasar las fronteras de la racionalidad, en el que puede ocurrir lo inesperado”⁴⁸⁴. Concretamente, el texto que da título al volumen “tiene como marco dramático la lucha entre los valores racionales ético-legalistas del protagonista y la irracionalidad de la pasión que inesperadamente llega y lo transfigura”⁴⁸⁵. La noche, en ese relato homónimo, es focalizada a través del punto de vista de ese narrador protagonista, vocero de cierta moral asustado ante lo que posibilitan esas horas, “cuando las sombras, la soledad y el silencio contribuyen a que todo parezca natural, aunque en realidad la esencia misma de la oscuridad no hace más que aumentar el carácter

⁴⁸² Jorge Volpi, “Retrato del artista perverso”, [⁴⁸³ *Ibid.*](http://www.elpais.com/articulo/semana/Retrato/artista/perverso/elpepuculbab/20040320elpbabese_8/Te s, consultada el 14 de febrero de 2007.</p></div><div data-bbox=)

⁴⁸⁴ María Cristina de la Peña, *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, p. 71. Se trataría de “tres narraciones, ensimismadas en su propia, densa y oscura materia” (García Ponce, *La noche*, México: Era, 1981, contratapa). Según el propio autor, dichos textos “están animados por una visión del mundo que puede y debe considerarse negativa” (“El autor y su obra: *La noche*”, *Textual* (agosto, 1989), p. 44).

⁴⁸⁵ Peña, *op. cit.*, p. 71.

monstruoso de los actos que propicia, revelando su verdadera procedencia, tan negra y maligna como ella”⁴⁸⁶. Este hace hincapié en “la conveniencia de dejar lo oscuro en la oscuridad, donde no afecta nuestra vida consciente, que debe estar regida tan sólo por la razón y la moral”⁴⁸⁷ y enuncia claramente su concepto del deber que lo guía más acuciantemente, el cual “es protegernos a nosotros mismos y proteger a nuestra familia de las acechanzas de la oscuridad y lo desconocido”⁴⁸⁸.

Otro autor ya mencionado perteneciente a la misma generación, y que debutó también con una inmersión explícita en el polo nocturno del imaginario, fue Juan Vicente Melo. Su primer libro, un cuentario de 1956 que no ha sido contemplado posteriormente con gran estima por él mismo, recibió el título de *La noche alucinada*. Pese a que pueda ser leído como una serie de tentativas a veces fallidas, contiene en germen algunas de las obsesiones y procedimientos que caracterizarán su ulterior producción. Luis Arturo Ramos hace un conciso y certero análisis de las características de un volumen desaparejo:

Los cuentos de *La noche alucinada* van desde el texto onírico y surrealista, hasta aquél que rebasa con ventaja el naturalismo tremendista más exacerbado; de la narración directa y desenfadada, humorística inclusive, a otras cuyo hermetismo resulta producto de un sentido egotista de la realidad y de la absoluta falta de concesiones al lector. Asimismo, la ponderación sistemática de la voz narrativa, elemento insoslayable en todo estudio que toque la obra de Melo, sufre especulación y ensayo en cada uno de los textos. Melo intenta la primera y la tercera persona; mezcla voces, las separa, inventa un narrador que resulta personaje sin abandonar del todo la omnisciencia tradicional para conseguir con esto un efecto peculiar y demoniaco que apuntala el sentido de sus relatos y que habrá de cristalizar en *La hora inmóvil*. En su primer libro, Melo adelanta técnicas y temas que habrán de cohesionar sus textos más representativos, aunque también ensaya y cercena recursos y posibilidades que quedarán sin descendencia⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ García Ponce, *Obras reunidas I. Cuentos*, México: FCE, 2003, pp. 77-78. Para José Luis Rivas Vélez, “una de las características del cuento ‘La noche’ y, en general, de toda la obra de García Ponce es, precisamente, la mínima presencia de puntos de determinación y los múltiples vacíos que aparecen tanto en la historia como en las perspectivas” (Rivas Vélez, *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998, p. 109).

⁴⁸⁷ García Ponce, *Obras reunidas I, op. cit.*, p. 73.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁸⁹ Ramos, Luis Arturo, *Melomanías: la ritualización del universo*, México: UNAM, 1990, p. 17.

Entre esas posibilidades que quedarían truncadas y no serían exploradas por Melo en sus futuros textos estaría la del aludido humorismo, que asoma en algunos de los cuentos de este volumen para luego ser aparcado por un escritor que “prefirió sumergirse en el mundo de la solemnidad y la pesadilla”⁴⁹⁰. Además de la filiación nocturna y onírica, destaca la intención de asumir la modernidad frente al localismo, la ambientación predominantemente urbana y la querencia por determinados personajes alienados que se podrían sintetizar en tres tipos: “el solitario, el poeta, el acobardado por la circunstancia vital”⁴⁹¹.

Junto a esa querencia por la marginalidad, al onirismo⁴⁹² y al desdibujamiento de los cauces narrativos al uso, se detecta cierta falta de dominio pleno de la escritura, más pulida en relatos como “Tarántula”, cuyo protagonista, tras una sesión de *ouija*, se ve acosado por visiones de entidades tales como “intestinos que se contorsionaban de risa en el suelo”⁴⁹³ u hombres de porte ciclópeo que poseen por cabeza “una vesícula ocupada por un ojo vidrioso que se obstina en mirarme”⁴⁹⁴, en un periplo donde la persecución y el desatino de la identidad se dan la mano.

La prosa de Melo exige del lector una atención morosa y en ocasiones podría tildarse de barroca. Es este un estilema que comparte con Salvador Elizondo⁴⁹⁵ —de quien hablaremos más adelante— y que obedecería a una identidad inalienable entre fondo y forma, al hecho de que “las características de su estilo acatan la oscuridad del universo que se propuso expresar”⁴⁹⁶. En cuentos de libros posteriores, como “Cihuatéotl”, incursiona en el territorio de los textos con referencias precolombinas (que en México explorarían también con mayor fama Carlos Fuentes, Elena Garro o José Emilio Pacheco), narrando en este caso tensiones familiares que conducen al filicidio con ecos culturales. Por otro lado, hallamos en “Viernes: la hora inmóvil” un motivo de largo aliento en la tradición gótica como la circulación transgeneracional de la culpa.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² Este rasgo reflota en la entrada dedicada al autor en el *Dictionary of Mexican Literature* de Eladio Cortés, donde es llamado “writer of dreams” [“escritor de sueños”] (Westword, Connecticut: Greenwood Press, 1992, p. 420).

⁴⁹³ “Tarántula”, en Mario González Suárez (ed.), *Paisajes del limbo*, México: Tusquets, 2001, p. 294.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁴⁹⁵ Elizondo declaró en los primeros años de su carrera literaria una querencia por las “formas tortuosas del barroco”, que se iría diluyendo con los años (*Autobiografía precoz*, México: Aldus, 2000, p. 43).

⁴⁹⁶ González Suárez, “La falsa inocencia de todas las cosas”, en *Paisajes del limbo*, *op. cit.*, p. 291.

El mencionado onirismo (a veces pesadillesco) prosigue en la novela *La obediencia nocturna* (1969), una pesquisa con tintes dantescos en pos de una Beatriz evanescente y noctívaga⁴⁹⁷, donde la linealidad temporal y narrativa queda trastocada y prima más la atmósfera que la trama, reducida esta a una débil argamasa entre acontecimientos dictados por una ritualización opaca a ojos del lector. Para Julieta Campos, esta es una obra a la que

se entra como en algunos sueños, en los que uno presiente que va a ocurrir algo terrible e intenta no dar el paso, no atravesar el umbral, quedarse cautelosamente de este lado. Y no se puede, una fatalidad incontrolable nos empuja a soñar ese sueño, a hablar con esos personajes desconocidos pero amenazadores, a registrar sus palabras absurdas y a responderles con otras igualmente venidas de no se sabe dónde, palabras que alguien invisible nos dicta⁴⁹⁸.

Federico Patán la entronca de manera explícita con la estela de la tradición gótica:

Pudiera tratarse, por qué no, de una novela gótica, en la cual el protagonista avanza inevitablemente hacia una circunstancia desconocida e incluso amenazante. Las atmósferas que Melo crea se relacionan, de un modo acaso tangencial, con la noche y sus misterios [...]. Vuelvo, pues, a una afirmación hecha párrafos atrás: los cuentos y la novela de Melo tienen una fuerza considerable en razón de esas atmósferas, a las que me permito llamar góticas, que sirven como marco de referencia a la acción tramada y a los personajes⁴⁹⁹.

Patán se apoya en la querencia de Melo (reconocida por él mismo) por *Cumbres borrascosas* y la consiguiente deuda contraída con la novela de Emily Brontë en torno al magnetismo ejercido por lo prohibido y lo abisal. No obstante, habría que matizar que una obra como *La obediencia nocturna* se encuentra, en función de la propia evolución de la categoría de lo gótico y de la impronta de las vanguardias, más próxima a textos como *El bosque de la noche* (1936), de Djuna Barnes, o *El obsceno pájaro de la noche* (1970), de José Donoso, que a las novelas góticas primigenias.

⁴⁹⁷ De ella se dice en un momento de la novela: “Pero sólo podrás conocerla en la noche. Como tú, duerme todo el día” (Melo, *La obediencia nocturna*, México: Era, 1969, p. 108). También recibe el nombre de Beatriz otro personaje promisorio pero fugaz en el mencionado “Cihuatéotl”.

⁴⁹⁸ Campos, *Obras reunidas I: razones y pasiones, ensayos escogidos*, México: FCE, 2005, p. 304.

⁴⁹⁹ Patán, *El espejo y la nada*, México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1998, pp. 144-145. Melo reconocía como posibles referentes de su obra a autores como Faulkner, Julien Green, Poe, Hawthorne o Henry James (*Juan Vicente Melo. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, México: Empresas Editoriales, 1966, p. 58).

Matt Foley ya ha señalado que el primero de ambos libros “is a crucial point of reference for where the Gothic and modernism collide”⁵⁰⁰. Lo mismo podría decirse de la novela de Melo y de la del autor chileno⁵⁰¹, la cual, a su vez, comparte con la de Barnes una significativa imagen (que Donoso recupera de Henry James Sr.) para ilustrar la existencia humana cuando está dotada de cierto grado de conciencia espiritual: la de un bosque agreste, una “silva oscura” (si se nos permite la alusión dantesca) “where the wolf howls and the obscene bird of night chatters”⁵⁰².

Los personajes de *La obediencia nocturna* son seres alienados, con un pie en la cotidianidad y otro extendido para tantear territorios inexplorados en los que intuyen promesas de trascendencia, pero careciendo de claves o de una cartografía sólida que les posibiliten el acceso a los mismos:

Si nos preguntamos sobre la índole de estos personajes, un rasgo parece caracterizarlos: el que vivan apartados y el que parezcan extraños al común de los mortales; esto es, sin dejar de pertenecer al mundo más cotidiano que pueda imaginarse. Nos encontramos ante personas que transitan nuestras geografías, se alimentan igual que nosotros y, pese a todo, viven en un aislamiento que ellas mismas buscan y, si no lo encuentran, fabrican. Pudiera afirmar que hay una voluntad de singularización. Voluntad no siempre consciente pero sí constante. En los personajes de Melo se da como señal descriptiva un desasosiego eterno, de ser incómodo en la encarnadura que le ha tocado como destino.

⁵⁰⁰ [“Es un punto de referencia crucial en relación a la confluencia del gótico y el *modernism*”] (Foley, “The morbid poetry of Djuna Barnes”, en *The Gothic Imagination*, <http://www.gothic.stir.ac.uk/blog/The-morbid-poetry-of-Djuna-Barnes/>, consultada el 6 de junio de 2013). Ello queda de manifiesto en los dos ensayos que se ocupan de *El bosque de la noche* en el volumen *Gothic Modernisms* editado por Andrew Smith y Jeff Wallace.

⁵⁰¹ Donoso describió su propia novela en términos que bien podrían aplicarse al libro de Melo: como “una novela laberíntica, esquizofrénica, donde los planos de la realidad, irrealidad, sueño, vigilia, lo onírico y lo fantástico, lo vivido y lo por vivir, se mezclan y entretajan y nunca se aclara cuál es la realidad” (citado en Harold Alvarado Tenorio, *Literaturas de América Latina: El laberinto de la soledad, fin de siglo*, Vol. 3, Cali: Universidad del Valle, 1995, p. 783).

⁵⁰² Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona: Bibliotex, 2001, p. 13. El pasaje de Barnes es el siguiente: “Contempla este árbol del espanto en el que canta el pájaro del horror, *Turdus musicus*, el tordo cantor de Europa; que canta el estribillo, posado en la rama, en la noche húmeda de llanto, con trino que empieza largo pero termina como *I Hear You Calling Me*, o *Kiss Me Again* a ritmo frenético” (*El bosque de la noche*, Barcelona: Seix Barral, 1997, p. 157). El mismo personaje que lo enuncia (el doctor Matthew), cuyas digresiones ocupan buena parte de la novela, hace unas páginas más atrás una significativa reflexión acerca del hombre y su sombra que puede resultarnos ya familiar: “El hombre está completo sólo cuando toma en consideración a su sombra además de a sí mismo; ¿y qué es la sombra de un hombre sino su asombro postrado?” (*ibid.*, p. 137).

Intuyen otra posibilidad de vida, pero sin alcanzar a determinar dónde los aguarda o cómo llegar a ella⁵⁰³.

El ambiente de una parte relevante de la obra de Melo es resueltamente irracionalista y convulso, y sus recursos literarios se hallarían

orientados a reproducir un estado de ánimo que limita con la naturaleza de la ebriedad. La borrachera y el espanto son consustanciales por cuanto emergen como estados producidos por elementos ajenos al cuerpo y a la razón. Lo que está ahí, cercano, y nos aterra por su inasibilidad, lo que no se puede describir, es uno de los elementos de esta fotografía del alma atormentada y desvariante que Melo intentó y consiguió con fortuna⁵⁰⁴.

La obediencia nocturna no es una novela de fácil lectura, y exige un receptor activo, un lector implícito similar al solicitado (y a causa del cual ha sido considerado más de una vez como un escritor para escritores) por las ficciones de Salvador Elizondo, quien antes de dedicarse mayoritariamente a la escritura llevó a cabo tanteos en la pintura y el cine. Salvo por la ingente masa crítica generada por su novela de 1965 *Farabeuf o la crónica de un instante* (el propio autor bromeaba con el hecho de que se han escrito más páginas de análisis sobre ella que las que la propia novela tiene), es un escritor que aún no ha recibido toda la atención crítica que merece, sobre todo en lo que respecta a su narrativa breve.

José Luis Martínez dijo de Elizondo que “como narrador, es el creador de ambientes alucinantes en los que se entrecruzan el erotismo y el horror, de sutiles paradojas sobre la condición del tiempo y de escenarios y personajes cuya ambigüedad les confiere un prestigio turbador”⁵⁰⁵. Para Rebetez, Tario y Elizondo estarían hermanados (no solo en marginalidad⁵⁰⁶): “En Francisco Tario lo macabro y lo morboso

⁵⁰³ Patán, *El espejo y la nada*, op. cit., p. 145.

⁵⁰⁴ Ramos, op. cit., p. 92.

⁵⁰⁵ Martínez, “Contestación” en Elizondo, *Regreso a casa (discurso)*, México: UNAM, 1982, p. 28. Daniel Sada, por su parte, lo califica resueltamente como “el autor más inclasificable de la narrativa mexicana” (prólogo a Elizondo, *La escritura obsesiva*, Barcelona: RM Verlag, 2008, p. vii).

⁵⁰⁶ Elizondo ha ocupado cargos de importancia en el campo literario mexicano y, pese a la señalada lectura a vuelapluma que ha recibido una parte relevante de su producción, ha ejercido labores de influencia académica y ha recibido significativos reconocimientos. Por otra parte, su irrupción en la escena literaria no estuvo exenta de cierto malditismo, en parte impostado, desplegado en su *Autobiografía precoz*, donde declaraba: “Los martinis y la nostalgia que por primera vez había yo sentido en Nueva York me dieron la clara medida de mi vocación de habitante de la cloaca porque súbitamente llegué a la conclusión de que mi vida estaba ligada ineluctablemente al terror de los silencios significativos” (Elizondo, *Autobiografía precoz*, op. cit., p. 66). En la misma línea, Huberto

adquieren una fuerza que no volveremos a encontrar hasta más tarde, en otro lenguaje y otro estilo, con Salvador Elizondo”⁵⁰⁷. Ese otro lenguaje y ese otro estilo obedecerían a un tratamiento, si se quiere, más intelectualizado y metaliterario en la obra elizondiana.

Elizondo exploraba en sus primeros libros, con precisión quirúrgica, territorios erótico-tanáticos bajo el magisterio de Sade y de Georges Bataille⁵⁰⁸. Así, en su primer volumen de relatos, *Narda o el verano* (1966), junto a ejercicios de estilo con cariz cruel y referencias cinematográficas (guiños a la *nouvelle vague* en el texto que da nombre al libro o alternancia de focalización en “En la playa”) hay cuentos como “Puente de piedra”, que parece encarnar las fricciones y la incomunicación de una pareja en una epifanía final desasosegante, o “La puerta”, que recoge el motivo fantástico del umbral cuya transposición permite el acceso a una revelación autoscópica postergada, posiblemente de la muerte propia.

“La historia según Pao Cheng”, por su parte, uno de los relatos cortos más analizados del autor, se sitúa también en una fecunda tradición fantástica, en este caso representada en otros textos como “La última visita del caballero enfermo” de Giovanni Papini, “Las ruinas circulares” de Borges o el “Sueño de la mariposa” de Chuang Tzu.

Batis declaró al asomarse a las páginas de la misma: “Una tremenda impresión que llega hasta el terror y la náusea asalta al lector en este viaje al fondo de la cloaca que son los 34 años de vida de Salvador” (Batis, *Crítica bajo presión: Prosa mexicana 1964-1985*, México: UNAM, 2004, p. 314).

⁵⁰⁷ Rebetez, *art. cit.*, p. 35. Otro aspecto por el que se podría poner en relación a ambos autores sería su relación con el cine. En el caso de Elizondo, a través de su estatus de socio fundador de la cimenateca “Nuevo Cine” y de sus propios escarceos con el medio, como el cortometraje *Apocalipsis 1960*. En el de Tario, como copropietario de algunas salas en Acapulco. Elizondo declaró en una temprana entrevista a Elena Poniatowska (<http://www.jornada.unam.mx/2006/04/06/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>, consultada 6 de mayo de 2010) su interés por algunas películas de corte expresionista (como *Dos monjes* o *El misterio del rostro pálido*) del director Juan Bustillo Oro, quien a su vez consideraba su labor en el segundo filme muy afín a esa tradición que parte del romanticismo negro y tiene una de sus calas en el expresionismo: “Me reconozco en *El misterio del rostro pálido*, como seguidor –pálido seguidor a la verdad– de los románticos de lo siniestro, cuyos relatos florecieron desde finales del siglo XVIII, que culminaron en el XIX y que el cine ha mantenido en pie durante el envejecido XX; de aquella poesía narrativa, de ribetes góticos, cultivados por Hoffmann; de ese jugar con las tinieblas de los sueños y el alma. Especialmente, pálido seguidor de los epígonos del citado Hoffmann, de Stevenson, de Wilde, de Poe -los grandes-, y más próximo a los no tan refinados Dumas (*Los mil y un fantasmas*), a Mary Shelley (*Frankenstein*), a Zevaco (*Nostradamus*), a Gaston Leroux (*El fantasma de la ópera*) y a Stoker (*El conde Drácula*)” (citado en http://www.canal22.org.mx/rostro_palido/, consultada el 5 de agosto de 2012).

⁵⁰⁸ “La perversa belleza del *Farabeuf* de Elizondo puede tener su punto de partida en ese recodo demoníaco de la naturaleza humana donde coinciden erotismo y tortura, vida y muerte, que exploró tan profusamente el marqués de Sade, pero sus preguntas esenciales van más allá de la anécdota” (Martínez, “Contestación”, *op. cit.*, p. 34). Tal vez Octave Mirbeau con *El jardín de los suplicios* forme parte del mismo telón de fondo y se pueda decir que, por la misma época de la década de los 60, Ballard esté desarrollando un enfoque y unas inquietudes parecidas con *La exhibición de atrocidades* y el personaje del doctor Traven/Travis/Tabert.

Gonzalo Lizardo evoca sus primeros contactos con la cuentística del autor, que tuvo lugar precisamente a través de este texto, cuya lectura le reveló “una literatura que se cifraba en tortuosos argumentos, atmósferas enrarecidas, anécdotas extravagantes. Es decir, en ese momento me sedujo la precisión del autor para urdir cuentos fantásticos con una erudición digna de Borges y con ensueños tan poderosos como los de Arthur Machen o Lord Dunsany”⁵⁰⁹.

Su ahondamiento en la obra elizondiana le reveló a un escritor que pasó a engrosar sus preferencias porque “permanecía en el turbio sagrario de la cultura y la moral occidentales con el fin de profanarlo ritual y sistemáticamente. Acaso porque presentía que el autor de *Farabeuf* estaba poseído por una vida interior más intensa, más conflictiva y –por qué no decirlo– más peligrosa”⁵¹⁰. Sería la mencionada *Farabeuf* la obra que lo consagraría, una narración obsesiva con algunos puntos en común (ya sobradamente señalados por la crítica) con la película de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad*, y cuya génesis se remonta al interés que despertó en Elizondo el descubrimiento de una foto que plasmaba una forma de tortura china, recogida en el libro de Bataille *Las lágrimas de Eros*⁵¹¹.

No obstante, no sería justo escatimar referencias a otro de sus libros de cuentos, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, o a su novela *El hipogeo secreto*, ejemplos igualmente representativos de una obra en la que optó por “introducir el misterio alucinante y morboso, el juego de la ambigüedad y la presencia intercambiable de la perversión, el

⁵⁰⁹ Gonzalo Lizardo, “Elizondo, la muerte de un gnóstico”, *Letras Libres* 92, 2006, p. 33.

⁵¹⁰ *Ibid.* El autor de este artículo rememora algo que le dijo Jaime Moreno Villarreal y que permite reforzar la conexión con Tario: “que los pocos pero fieles admiradores de Elizondo conformaban una extraña hermandad, una secta con ordenanzas tan estrictas y misteriosas que, en última instancia, ninguno de los iniciados llenaba a plenitud los requisitos para ingresar en ella... Ni siquiera el mismo Elizondo” (*ibid.*). La figura de un escritor esotérico, cuyos textos se distribuyen entre un círculo de iniciados de manera clandestina, generando un culto que trasuntaría en la realidad algunas de las tramas donde asoman sociedades secretas urdidas por Elizondo o su coetáneo Melo, es también empleada por Mario González Suárez para referirse a Tario: “Se dice que en México existe una secta secreta –existen muchas– de gente que regala libros de Francisco Tario. Los miembros ignoran que pertenecen a la secta, y en el momento en que lo descubren son expulsados de ella” (González Suárez, *Paisajes del limbo*, op. cit., p. 13). Dicha forma de difusión sí hallaría un grado significativo de concreción en el caso del aforista argentino Antonio Porchia, quien ha figurado más de una vez en la nómina de “raros” en la que se suele ubicar a Francisco Tario. De otro ilustre aforista, Cioran, se ha dicho que, antes de su ingreso a la fama, era “como una ‘contraseña’”. Cuando uno se encuentra con uno de sus lectores, uno se siente, misteriosamente, seguro de una complicidad” (Bernard Jourdain, *Un siècle d’écrivains: Emil Cioran*, Francia: France 3, 1999).

⁵¹¹ En la ya aludida novela *El jardín de los suplicios*, un verdugo chino identifica la tortura con un arte que requiere destreza y consiste en “trabajar la carne humana como un escultor trabaja la arcilla o un trozo de marfil. Extraer de ella toda la suma, todos los prodigios de sufrimiento que la carne oculta en el fondo de sus tinieblas y misterios” (Mirbeau, *El jardín de los suplicios*, op. cit., p. 170).

horror y la belleza”⁵¹². Como desde el propio título de dicho cuentario se indica, el estatus puramente ficcional de lo narrado en los quince relatos que componen *El retrato de Zoe* es la premisa que signa esas “mentiras”: “El carácter absolutamente ficcional de todo lo que en ellos se afirma subraya no sólo su índole estrictamente literaria, sino también su origen irracional; es decir, su condición de ser meras tentativas por concretar las cosas o los fantasmas de las cosas, por apresar el significado de hechos irreales o impensables”⁵¹³.

Dentro de los textos que lo componen, sin duda uno de los más representativos con respecto a las categorías estéticas que nos competen aquí es “La forma de la mano”, descrito como un “cuento gótico en la tradición de Edgar Allan Poe, [que] enfoca el dilema de apariencias” y en el cual “el mundo físico cede a otro orbe, el ámbito donde el terror psicológico de lo desconocido tuerce las coordenadas de la realidad”⁵¹⁴. Da pie a cuestiones como la evanescencia de la identidad –asimilable a un garabato o a la deformidad o la mutilación física– y al desarrollo de una estética del envés y de la sombra propia de los textos fantásticos y góticos, sintomática de una fascinación del autor hacia “lo que podríamos llamar el horror”⁵¹⁵.

En él tenemos a un narrador autodiegético que, pretendiendo huir de sus acompañantes, “los componentes viciosos e informes de un espectáculo ambulante de monstruos”⁵¹⁶, se interna en una ciudad con tintes expresionistas y goyescos y se ve envuelto en un enigmático suceso donde la glosopoética⁵¹⁷ y las coincidencias se utilizan aprovechando todo su potencial generador de efectos siniestros.

⁵¹² José Luis Martínez, “Nuevas letras, nueva sensibilidad”, en VV.AA., *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, México: UNAM, 1981, p. 198. Este crítico considera *Farabeuf* un “libro de intrincada y fascinante oscuridad” (*ibíd.*), un tanto gongorino.

⁵¹³ Elizondo, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Joaquín Mortiz, México, 1969, contratapa.

⁵¹⁴ Marvin D’Lugo, “Otro escritor para los lectores-cómplices”, *Nueva narrativa hispanoamericana* 2 (1), 1972, p. 216.

⁵¹⁵ Ruffinelli, “Entrevista: Salvador Elizondo”, *Hispanamérica* 6 (16), 1977, p. 39.

⁵¹⁶ *El retrato de Zoe*, *op. cit.*, p. 44. En *El obsceno pájaro de la noche* también hay una suerte de cofradía de “monstruos” que puede llevar a establecer relaciones entre dicha novela, este cuento, la posterior novela *Cabal*, de Clive Barker (que el propio escritor inglés llevaría al cine en la película *Razas de noche*), y el clásico del cine *Freaks*, de Tod Browning.

⁵¹⁷ La glosopoética es la elaboración, más o menos detallada, de un lenguaje inventado. En la literatura mexicana, otro ejemplo (más extenso, pues abarca el cuento entero) sería “Dacti Dung Baal” de Bárbara Jacobs. En una formulación extrema, todavía no alcanzada, conduciría a aquella catarsis que Antonin Artaud pretendía: “Artaud desea que las palabras vayan más allá, quiere destruir los signos codificados e inventar una nueva manera, metafórica, de decirse, un lenguaje sin léxico basado en la pureza integral, un lenguaje violento impregnado de propiedades exorcistas” (García Cortés, *Orden y caos*, *op. cit.*, p. 120).

El ámbito al que ingresa es el de lo abyecto, lo segregado del cuerpo de la cotidianidad de la ciudad, un espacio similar al gobernado por esa sociedad secreta de cuya existencia está convencido Fernando Vidal Olmos en el “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato, en cuya adaptación al cómic –ilustrada por Alberto Breccia, de tintes netamente expresionistas– bien podría encajar el paisaje descrito por Elizondo en “La forma de la mano”. Ambas narraciones constituyen prospecciones a un ámbito oculto, a la otredad, una alteridad hostil, “un mundo autónomo, otro que el nuestro, regido por la pasión de seres dementes o muertos”⁵¹⁸, un *dolente regno* dantesco contemplado tras cruzar el umbral, el reverso del mundo corriente⁵¹⁹.

Se desarrolla así la idea de una realidad paralela que va aparejada a la convencional. Las incursiones en ese otro lado son frecuentes en la narrativa del autor, como bien señala Jorge Ruffinelli:

– En “La forma de la mano”, de *El retrato de Zoe y otras mentiras*, hablas del “reino secreto”, y creo que en esa expresión o en expresiones como ésta se concentra una tentativa literaria tuya: ver el revés de la trama, lo que no está en la cotidianidad, y por lo tanto hacer un rechazo de esa cotidianidad.

– Un rechazo de la cotidianidad y de la realidad involucrada en esa cotidianidad. Porque sí hay un rechazo definitivo, aunque no de la experiencia sensible, en *Farabeuf*. Después de *Farabeuf* ya ni siquiera la experiencia sensible tiene lugar en mi obra. Casi todo se vuelve mental⁵²⁰.

La mención al “reino secreto” nos permite tender un puente con el “Tractatus rethorico-pictoricus”, en el que Elizondo introduce una serie de reflexiones que podrían glosar varias alusiones vertidas en estas páginas acerca de la faz ignota de la realidad,

⁵¹⁸ Elizondo, *El retrato de Zoe*, op. cit., p. 50.

⁵¹⁹ En el texto de Sábato, Fernando Vidal explica que desde su infancia ha llevado a cabo una especie de “entrenamiento”, que desde entonces ha ido “preparando mis sentidos, exacerbándolos por la pasión y la ansiedad, por la espera y el temor, para ver finalmente las grandes fuerzas de las tinieblas como los místicos alcanzan a ver al dios de la luz y de la bondad” (Sábato, *Sobre héroes y tumbas (Volumen II)*, Barcelona: Bibliotex, 2001, p. 115). Asimismo, se autodenomina “místico de la Basura y del Infierno” (*ibid.*), adoptando un papel similar al de “los sin nombre” en la película homónima de Jaume Balagueró y encaminando su periplo quizá en pos de una revelación similar a la siguiente iluminación descrita en *El hipogeo secreto*: “Un paroxismo de horror, de sabiduría y de deseo tenebroso [que] se apoderó de mí. La noche, en toda su magnitud, me cayó en las espaldas como el vómito o como la defecación de un dios enloquecido” (Elizondo, *El hipogeo secreto*, México: Joaquín Mortiz, 1968, p. 15).

⁵²⁰ Ruffinelli, *art. cit.*, p. 35. La alusión a un “reino secreto” también se halla presente en el título de uno de los principales cuentarios de José María Merino (*Cuentos del reino secreto*), uno de los más señalados cultivadores españoles de lo fantástico.

cuya aproximación resulta arriesgada y de la que la ficción gótica, a través del ejercicio de la imaginación, ofrece una cartografía de cierta fidelidad:

El secreto es lo otro: aquello cuya existencia es del orden de esa verdad que es el ápice en el que se sustenta el equilibrio lógico de toda mentira perfecta [...]. Pero entre el espejo y la mirada medra el mundo de lo otro; el mundo secreto; el mundo paralelamente secreto al verdadero mundo de nuestra mentira. Son imágenes que no estaban destinadas a tocar ninguna retina y a no ser reflejadas jamás en la superficie de ningún espejo. Imágenes invisibles. Ése es el mundo de los pensamientos secretos; el mundo en el que la apariencia y su demostración misma son expresión de la falacia del mundo real. [...] La imaginación es el desciframiento de la clave. Imaginar la realidad contenida en los hechos de la imaginación es dar con la cifra correcta; es poder ver la imagen real de la mentira, la forma secreta de lo secreto en un hecho, en un rostro, en lo que sea.

El artista obra secretamente y su actividad sólo es, como la de la pareja o la del asesino, aproximativamente imaginable. Nuestra paulatina aceptación de la derrota que la evolución de la especie nos ha infligido, da cuenta de nuestras dos únicas potencias: el sueño y esa otra forma más terrible del sueño que son las visiones demenciales mediante las que la riqueza oculta del mundo se nos manifiesta en la tenebrosa magnitud de nuestra vida secreta. Si nuestros más fervientes deseos secretos se realizaran, el universo se rompería en pedazos, como una bola de vidrio, en un instante⁵²¹.

Además, el citado “reino secreto” –también secreto era el hipogeo del título de su segunda novela, que por momentos parece una *amplificatio avant la lettre* de lo sugerido en “La forma de la mano”–⁵²² es un ámbito regido por la pasión, no por la razón, que queda relegada al no ser capaz de esclarecer la experiencia contada en el relato, un hecho irreal o impensable que hace del mismo la crónica de una pesadilla cercana a un disparate goyesco. “La forma de la mano” es, por tanto, la narración de un

⁵²¹ Elizondo, *La escritura obsesiva*, op. cit., pp. 188-189.

⁵²² Un hipogeo es una construcción subterránea, con lo que nos topamos con alusiones a lo oculto e hipodérmico aparejado a la vida que tiene lugar en la superficie y en el ámbito diurno. En este sentido se puede rastrear la influencia de Arthur Machen, asumida por el propio Elizondo cuando considera al galés como uno de los autores “altamente significativos” en su vida y su vocación; él sería “quien por primera vez me reveló la noción inquietante del paralelismo de mundos contiguos y simultáneos” (Elizondo, *Autobiografía precoz*, op. cit., p. 52). Entre las digresiones contenidas en dicha novela, hay una referida al concepto de terror que condensa brevemente una metapoética propia de esta categoría estética: “El terror es una operación de la impotencia de la mente [...]. Sólo produce terror lo ignorado, lo desconocido” (Elizondo, *El hipogeo secreto*, op. cit., p. 77).

extravío que conlleva una bajada a otro mundo, a uno de esos infiernos en cuya creación ha sido tan pródigo el autor mexicano⁵²³. Según palabras suyas, casi una sinopsis del relato que nos ocupa:

En toda perdición hay un encuentro de mundos cuyo carácter esencial no es más que el de su otredad. La lingüística intuitiva de todos los pueblos atribuye siempre, primordial y primigeniamente, esta categoría a toda realidad situada más allá del límite en que termina el mundo desde el que nosotros tratamos de adivinar un más allá, un *netherworld*. Es por eso que llamamos “el otro mundo” al mundo de todo aquello cuya substancia es su inexplicabilidad. A ese mundo pertenecen los muertos, los locos, los recuerdos, la fantasía, los sueños, los mitos, la noche y el oráculo⁵²⁴.

El protagonista escapa de su cohorte de monstruos para verse envuelto en “una incursión (una penetración) en esa región que es, por definición, el dominio de lo ininteligible: la ‘noche oscura del alma’ y la noche, no menos oscura, del cuerpo”⁵²⁵, territorio nocturno habitualmente transitado por Elizondo, en cuya producción

los personajes-signos son una cofradía al margen de la vida diaria, una comunidad clandestina. La sociedad secreta es una sociedad dentro de la sociedad. Por una parte, es la otra cara, la oculta, de la sociedad; por la otra, su negación. Por lo primero, es lo prohibido [...] y de ahí que esas obras de ficción sean también tentativas de subversión, no en el nivel político o social sino en una capa más profunda y que no sé si llamar religiosa... El nivel de las creencias: lo excelso y lo abyecto, lo venerable y lo inmundado⁵²⁶.

⁵²³ En el campo ensayístico, su “Teoría del infierno” da cuenta de su preocupación por esta temática en el ejercicio de la reflexión teórica (vid. Elizondo, *Teoría del infierno*, México: FCE, 2000, pp. 13-33). El desenlace del cuento que nos ocupa aunaría el efecto desasosegante de la coincidencia con el encuentro erótico como colofón de un viaje iniciático invertido, similar al que se refleja en el poema expresionista “Tage”, de Ernst Maria Richard Stadler.

⁵²⁴ Elizondo, *Cuaderno de escritura*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969, p. 100.

⁵²⁵ Paz, *El signo y el garabato*, Barcelona: Seix Barral, 1991, p. 230. Esa “noche oscura del alma” es, asimismo, la noche de lo abyecto: “aquella noche donde se pierde el contorno de la cosa significada, y donde sólo actúa el afecto imponderable” (Kristeva, *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 18). Javier García-Galiano ha llamado la atención sobre la importancia de la noche en la obra elizondiana, un aspecto que él indica especialmente a propósito de *Autobiografía precoz*, *Farabeuf*—la identidad de su personaje epónimo parece responder a la pregunta “¿Quién es ese hombre que lleva la noche consigo dondequiera que va?” (Elizondo, *Farabeuf*, México: Joaquín Mortiz, 1975, p. 66)—y *Elsinore* (vid. Gerardo Villegas, *El extraño experimento del profesor Elizondo*, México: INBA; TV UNAM; Pleroma Ediciones; Difusión Cultural/UNAM, 2007). Tal filiación nocturna explicaría la estima de Elizondo por el *Viaje al fin de la noche* de Céline y su elección del nombre “Noctuarios” para los diarios que escribía durante las horas nocturnas y que han sido recientemente editados por Atalanta, junto a otras obras del autor, en *El mar de iguanas*.

⁵²⁶ Paz, op. cit., p. 231.

Estas palabras confirman la lectura cabal de la obra elizondiana como una muestra de inserción en la tradición gótica y su vis subversiva y analítica de las alteridades que conviven en el propio seno de la sociedad, en los intersticios del andamiaje de sus usos consensuados⁵²⁷. Paz coloca explícitamente a Elizondo en esa tradición

de la novela filosófica de Sade: el castillo y la catacumba, en lugar de la Academia o el Pórtico. También es la tradición de la novela gótica y, más lejos en el tiempo, la renacentista y neoplatónica de los laberintos y las alegorías, como el famoso *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. Elizondo recoge esa herencia y la de algunos escritores modernos, en especial la de Georges Bataille. Pero su sentido de la construcción novelística es muy distinto al del autor de *L'Expérience intérieure* y sus fabulaciones están más cerca de la literatura fantástica que de otras corrientes⁵²⁸.

La existencia de reductos secretos en el espacio de la ciudad, que albergan ecos de una teratología urbana, es abordada por Elizondo en otro cuento de *El retrato de Zoe*. Así, “Teoría del Candingas” ha sido recientemente incluido en el tomo primero de la antología *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México (XIX-XXI)*, compilada por Vicente Quirarte y Bernardo Esquinca con la intención de dignificar el terror literario por medio de una recopilación de quince relatos de autores consagrados relacionados en mayor o menor medida con cierta mitología citadina⁵²⁹.

Sobre Elizondo ha dicho Adolfo Castañón unas palabras que podrían ser aplicables a otros autores abordados en estas páginas:

Es una figura excéntrica de la literatura mexicana, en un contexto de letras regionalistas, narraciones jicareras, novelas de la revolución y demás prosas proféticas donde se revela la condición colonial o sucursalizada de nuestra cultura nacional; las obras de Salvador Elizondo, aunque quizá habría que decir sus máquinas de amor y muerte, contrastan por su carácter refractario a esa porción de la realidad que es fácil pasto de la sociología y de otras formas falsas y viciosas del conocimiento⁵³⁰.

⁵²⁷ No olvidemos que “el pensamiento occidental ha tematizado siempre la alteridad como una amenaza que ha de ser conjurada, como una identidad potencial, una todavía no identidad” (Godzich, *op. cit.*, p. 309)

⁵²⁸ Paz, *op. cit.*, p. 231.

⁵²⁹ Otro protagonista de lo que ahora se ha dado en llamar “leyendas urbanas”, recreado por Elizondo, es “el hombre que llora”, el cual aparece en el breve texto homónimo recogido en *El gráfografo*.

⁵³⁰ Castañón, “La escritura como experiencia interior: entrevista a Salvador Elizondo”, *La Palabra y el Hombre* 126, abril-junio 2003, p. 7. Para Adolfo Castañón, puede rastrearse entre la obra elizondiana y la de E.T.A. Hoffmann un parentesco basado en “una correspondencia entre óptica e imaginación”, el cual otorgaría “testimonio de la intensidad de una vida —la de la contemplación— que se aparta de lo

El propio Elizondo explica en esa misma entrevista su elección estética a la hora de

dirimir la máxima opción en términos de opciones literarias que se pueden plantear a un autor, es decir, la opción entre el mundo de la realidad y el mundo de la fantasía o de la realidad interior. Yo he optado por el mundo de la realidad interior tal vez porque no tengo el poder de observación, de análisis y de fijación de la atención que serían necesarios para que pudiera poner por escrito ese análisis que yo mismo estoy incapacitado de hacer, mucho menos de escribir. La realidad exterior me parece menos rica tanto en experiencias negativas o positivas, mucho más ricas en la realidad interior⁵³¹.

Dicha opción estaría orientada de cara al “ver hacia dentro” propio de quienes, según su coterráneo Amado Nervo, “se asoman al alma íntima, arcana, misteriosa, de las cosas mismas”⁵³². En su explicación, de forma intencionada o no, Elizondo parece hacerse eco de la dicotomía establecida por Nervo entre esa actitud estética y la otra de “ver hacia fuera” dirigiendo la mirada a la realidad externa con intención mimética, que conformaría tal vez un camino más fácil, según se desprende de la siguiente digresión contenida en las páginas de *El hipogeo secreto*:

Quizá fuera más fácil escribir un libro sencillo, un libro al margen de la creación literaria pura; un libro que simplemente describiera la vida de los hombres y la vida de las mujeres, como todos los libros que a lo largo de los siglos han sido escritos al margen de toda embriaguez o de toda ensoñación, es decir: cuyos argumentos se inscriben cuidadosamente dentro de los límites de esa falacia suprema que es la realidad⁵³³.

En cuanto a Inés Arredondo, puede ser contemplada en este repaso gracias a textos como “Orfandad”, “Río subterráneo” o el significativamente titulado “Apunte gótico” (dedicado, a la sazón, a Juan Vicente Melo). En el segundo, la narradora explicita su voluntad de contar “la exquisitez y la crueldad de una vida de provincia” (la suya

común y corriente para manifestarse de preferencia a través de un proceso reflexivo de concentración e interiorización que dará como resultado la creación de una nueva óptica, si no es que de una vida nueva” (Castañón, “Las ficciones de Salvador Elizondo”, *Vuelta* 176, 1991, p. 54).

⁵³¹ Castañón, “La escritura como experiencia interior”, *art. cit.*, pp. 7-8.

⁵³² Nervo, “El Modernismo”, en *El libro que la vida no me dejó escribir: una antología general*, México: FCE, 2006, p. 57.

⁵³³ Elizondo, *El hipogeo secreto*, *op. cit.*, p. 51.

propia) y para ello “hablar de lo otro, de lo que generalmente se calla, de lo que se piensa y se siente cuando no se piensa”⁵³⁴, de lo insospechado, aquello que el narratorio a quien se dirige ignora al no haberse propuesto indagar “qué significan, juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces”⁵³⁵.

De este modo, ella asume una suerte de hierofanía de lo prohibido y soterrado que casi puede leerse como una poética de la narrativa gótica: “Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás”⁵³⁶.

El río del título operaría como correlato de la psique convulsa cuyo transcurrir se procura confinar a unos límites “decorosos” ante la amenaza de desbordamiento, ante el peligro que conlleva el afloramiento de lo *Unheimlich*, aquello que, según Schelling (y Freud después), corresponde a lo que se manifiesta cuando debería permanecer oculto⁵³⁷.

“Orfandad” y “Apunte gótico” tienen en común su concisión frente al cuento comentado arriba, más extenso. En el primero tenemos una elaboración onírica, por medio de la cual la niña protagonista compensa sus limitaciones físicas y la extrema sordidez de la vida a que se ve abocada. En el segundo, cuya naturaleza de “apunte” ya nos informa sobre la brevedad señalada, nos encontramos con la abducción de la mirada de la narradora, cuyo cuerpo se ve “hipnotizado y atraído”⁵³⁸ por la visión del de su padre, posiblemente fallecido (aunque este dato permanece en la ambigüedad). De este *mysterium fascinans* que constituye el cuerpo muerto ya ha dado cuenta Pilar Pedraza en uno de sus ensayos:

Habría que poner énfasis en el hecho de que el cadáver siempre es fascinante, sea cual sea su género y aspecto. La visión de la carroña humana, bella o repugnante, real o

⁵³⁴ Inés Arredondo, *Obras completas*, México: Siglo XXI, 2002, p. 125.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ *Ibid.* Cabría citar aquí unas reflexiones vertidas por el doctor en la previamente mencionada novela de Djuna Barnes, porque describen en parte la actitud aquí expuesta: “En la persona corriente, lo peculiar es lo que ha sido desterrado, y en el ser peculiar lo que se descarta es lo corriente; a la gente siempre le da miedo aquello que requiere vigilancia” (Barnes, *El bosque de la noche*, *op. cit.*, p. 138).

⁵³⁷ Su compañera generacional Beatriz Espejo dijo de Inés Arredondo que esta manejaba “la vena caudalosa de los ríos subterráneos, el homosexualismo, el lesbianismo, los triángulos, la locura, la perversión sexual, los ocultos placeres prohibidos y los complejos de la mujer engañada” (en Emmanuel Carballo (coord.), *Confiar en el milagro: entrevista con Beatriz Espejo*, México: Colima, 2006, p. 48).

⁵³⁸ Arredondo, *op. cit.*, p. 123.

representada provoca la angustia paralizadora propia de lo siniestro y al mismo tiempo la estupefacción de lo abyecto. Además de tenerla como Otro, la tomo por mi imagen especular en un estado ya indecible y me fascina⁵³⁹.

Se trata de un rapto parecido al que experimentaba la protagonista de “La puerta” elizondiana, con el matiz de que en aquel caso el desdoblamiento y la especularidad eran aún más notorios, pues estaba presente el espejo como objeto que vehicula estas nociones, y el cuerpo contemplado por la mujer era el suyo propio, no el de otra persona.

“Apunte gótico” es un cuento de atmósfera, casi una estampa donde ese clima gótico ya anunciado se intensifica por la alusión a secretos de alcoba y la irrupción de Adelina, la hija de la mujer de la limpieza, animalizada como una niña-rata. En él se ilustran al menos dos puntos de lo abyecto tal como Kristeva nos lo presenta; el hecho de que “tantas víctimas de lo abyecto son víctimas fascinadas, cuando no dóciles y complacientes”⁵⁴⁰, así como su estatus basculante: “Frontera sin duda, la abyección es ante todo ambigüedad”⁵⁴¹ (en este caso entre las categorías muerto/vivo y humano/animal, conformando imágenes liminares característicamente góticas).

Cerraremos este apartado destinado a la Generación del Medio Siglo con José Emilio Pacheco, de cuyo volumen de relatos *El viento distante* se ha señalado: “nuestra fermentada y artera cotidianidad sufre en estas páginas los embates y zancadillas de su propia incongruencia”⁵⁴². En los primeros relatos, algunos de los cuales pueden engrosar las filas de lo que se ha dado en llamar “minificción”, Pacheco remoja personajes y situaciones de la literatura fantástica y de terror. En textos más extensos, como los epónimos de los respectivos volúmenes “El viento distante” o “La sangre de Medusa”, optaba por una fantasía de más largo aliento con ciertos tintes que podrían considerarse alegóricos, con ecos borgianos en el segundo de los relatos o en “La noche del inmortal”.

Una de las aportaciones más relevantes de Pacheco al ámbito narrativo que nos ocupa es “La fiesta brava”, su contribución a esa subcategoría de relatos fantásticos que

⁵³⁹ Pedraza, *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid: Valdemar, 2004, p. 16.

⁵⁴⁰ Kristeva, *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 18.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² Luis Alfonso Díez, “La narrativa fantasmática de José Emilio Pacheco”, *Texto Crítico* 5, 1976, p. 104.

aprovechan el legado mitológico precolombino para efectuar una suerte de comentario oblicuo (pero no por ello menos atinado) sobre la contemporaneidad mexicana. En el texto pachequiano ocurre algo similar a lo sucedido en “Chac Mool”: la dialéctica dominación/servilismo se invierte, en este caso con connotaciones políticas algo más marcadas, y el representante de las fuerzas colonizadoras es reducido y sacrificado a las potencias del pasado mítico mexicano⁵⁴³. Ante la estatua de la diosa Coatlicue, con su falda de serpientes y su rostro también ofídico, Keller se muestra absorto, “imantado por ella, imantado, no hay otra palabra”⁵⁴⁴, y entra en una dialéctica de atracción y resistencia, venciendo finalmente a esta última y regresando al museo otra vez.

Ello sitúa este cuento en una genealogía de obras en las que se situarían “La venus de Ille” de Merimée, “El ídolo de las Cícladas” de Cortázar, “El ídolo” de Bioy Casares, el citado “Chac Mool” de Carlos Fuentes y, de modo más tangencial (al no remitir a ningún sistema mitológico conocido), “El busto” de Manuel Peyrou, cuentos que tratan, de manera generalmente ambigua, la influencia a menudo ominosa de una estatua sobre las acciones y el destino de unos personajes.

Cuentos como los comentados de Fuentes, Pacheco o Garro serían sintomáticos de un empleo de lo mitológico que “sirve para valorar mejor lo que está al alcance de las manos y de los ojos, el contexto americano” y se desplaza “para imbuirse, embargarse de la [cultura] vernácula y la suprarrealidad será la de las cosmogonías precolombinas”⁵⁴⁵, tras la búsqueda modernista del *ailleurs* mitológico europeo (una de cuyas muestras más claras sería la nórdica *Castalia bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre),

4.9. Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas

Dedico un apartado específico a estas dos narradoras porque, pese a que por cuestión de nacimiento corresponderían a la generación que acabamos de explicar, llevaron a cabo su labor de manera más bien solitaria y desgajada de cenáculos literarios, como socias femeninas de Tario⁵⁴⁶, lo que se refleja en la mención que

⁵⁴³ Esta clase de tramas tuvieron una versión humorística en el guion de *El signo de la muerte* (escrito por Salvador Novo), película en la que Cantinflas interpreta al criado de un arqueólogo cuyo plan consiste en preparar la vuelta de los aztecas, para lo cual ha de recurrir a sacrificar muchachas que presentan determinada marca de nacimiento.

⁵⁴⁴ Pacheco, *El principio del placer*, México: Era, 1997, p. 70.

⁵⁴⁵ Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 273.

⁵⁴⁶ La comunidad de estética y destino receptivo entre Tario y Dueñas ha sido puesta de manifiesto a raíz del fallecimiento de la autora: “Al parecer la misma suerte [de ostracismo literario] ha corrido

Guillermo Samperio les dedica junto a Tario y los Contemporáneos en su calidad de auténticos precursores del “gótico mexicano”⁵⁴⁷. Al mismo tiempo, ambas presentan rasgos en común: comenzaron cultivando la poesía⁵⁴⁸ y recorrieron en sus obras un universo temático similar.

Guadalupe Dueñas inició su trayectoria narrativa con un breve volumen (*Las ratas y otros cuentos*, de 1954) que recogía cuatro relatos ya aparecidos en la revista *Ábside*: “Las ratas”, “El correo”, “Los piojos” y “Mi chimpacé”. Estos volverían a ser retomados para integrarse en el cuentario *Tiene la noche un árbol*, de 1958, cuyo título, tomado de un verso de *Muerte sin fin* de José Gorostiza, ya delata la inclinación de la prosa dueñiana hacia el polo nocturno del imaginario, bajo cuyo auspicio realizaría “audaces y rápidas incursiones al mundo de la invención y la fantasía en contraste maravilloso con lo más nimio, humilde e insignificante de cuanto integra el coro vital de la tierra”⁵⁴⁹.

El texto que encabeza el título de aquella *plaque* del 54 ya anunciaba que, en parte de su obra, la autora va a transitar un bestiario particular, en este caso concreto para mostrar una *delectatio morosa* por la necrofagia de los roedores, explicada sin ahorrarse detalles truculentos a la narradora por un trabajador del camposanto.

Hallamos una voz narrativa sustentada por un animal, siguiendo el procedimiento que Tario ya había empleado en algunos de los cuentos de su debut, en “Digo yo como vaca” (que puede traer a la memoria en cierta medida a la vaca parlante del *Interlunio* de Oliverio Girondo, recuperada en el homenaje cinematográfico al mismo realizado

Guadalupe Dueñas, quien muriera el año pasado casi en el olvido, y cuyos cuentos fantásticos merecieron la admiración de Borges, que la consideraba una de las grandes cuentistas en lengua española del siglo veinte” (Reynol Pérez Vázquez, “La imaginación portentosa de Francisco Tario”, *Posdata* 1 (11), 2003, p. 10).

⁵⁴⁷ Samperio, “Tario: el corrosivo eterno”, en *El club de los independientes*, México: Lectorum, 2005, p. 126.

⁵⁴⁸ La obra poética de Dávila ha alcanzado más repercusión que la de Dueñas, aunque tardíamente. De ello es prueba la publicación reciente de un volumen (*Poesía reunida*) que compila sus poemarios *Salmos bajo la luna*, *Perfil de soledades* y *Meditaciones a la orilla del sueño*, cuyos títulos respectivos ya nos dan pistas acerca del cariz de los contenidos que la zacatecana comenzó abordando y que mantuvo cuando cambió el verso por la prosa. Ello la aproximaría a poetas como Hanni Ossott, Elías Nandino, Fernando Charry Lara o a sus coterráneos de la generación de Contemporáneos, especialmente Xavier Villaurrutia. La venezolana Ossott sostuvo una concepción de la poesía en función de la cual “la voz poética surge de lo crepuscular y se alimenta de la noche” (*Cómo leer la poesía: ensayos sobre literatura y arte*, Caracas: Comala.com, 2002, p. 118), lo cual bien podría aplicarse a las pesquisas líricas de Dávila.

⁵⁴⁹ María Dolores Arana, “*Tiene la noche un árbol* (reseña)”, *Papeles de Son Armadans* LXIV, 1972, p. 96.

por Eliseo Subiela en *El lado oscuro del corazón*). Por otra parte, en “Guía en la muerte” se plantea de nuevo un *memento mori* donde el tránsito de la narradora por la cripta de las momias de Guanajuato⁵⁵⁰, conducida por un guía turístico, culmina con la urgencia de afirmar su propia pulsión vital encarnada en su cuerpo aún joven, ante la saturación que experimenta y que se dispara con una revelación nefanda sobre la identidad de dicho guía y su relación con algunas de las momias.

En “Al roce de la sombra”, la protagonista se ve atrapada en la ritualización obsesiva que las señoritas de Moncada llevan a cabo en un esfuerzo inútil por conjurar su vejez y revitalizar una ya lejana época dorada de sus vidas, intentando recrear perdidos tiempos de opulencia, “enloquecidas en el vértigo del sueño, miserables en el hondón de su pasado”⁵⁵¹, en un contexto que recuerda a *Los papeles de Aspern*, de Henry James, o *Aura*.

“La araña”, por su parte, puede ponerse en conexión con “La migala” de Arreola, por cuanto aborda el acoso (no se sabe hasta qué punto real o imaginario) sobre un personaje ejercido por una figura arácnida no exenta de un componente arquetípico⁵⁵². En ambos, la situación de la víctima está signada por la alienación, la soledad y el desamparo; comparten, asimismo, opciones estilísticas cercanas a lo poemático, son de reducida extensión y participan de esa indeterminación genérica que acompaña a lo que se ha dado en llamar “minificción”⁵⁵³.

⁵⁵⁰ Este cuento fue más tarde reelaborado por la autora para servir de base a los guiones que escribió para la telenovela *Las momias de Guanajuato*, cuya escritura compartió con Inés Arredondo y otros autores. Salvador Elizondo, por su parte, se internó en la cripta para elaborar uno de sus cortos y filmó las momias de cara a establecer una correspondencia entre estas imágenes y los versos de “Los hombres huecos” de T. S. Eliot.

⁵⁵¹ Dueñas, *Tiene la noche un árbol*, México: FCE, 1958, p. 54.

⁵⁵² Ambos, a su vez, pueden vincularse con textos como el fragmento séptimo del Canto V de *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont, “Aracné” de Marcel Schwob (en el que la credibilidad del discurso del narrador zozobra al ser emitido en un manicomio donde ha ingresado tras haber acabado con la vida de la costurera Ariana (nótese la paronomasia con que juega la elección de su nombre), “Vida de la araña real” de Henri Michaux o “La araña” de Hanns Heinz Ewers. Este último maneja también el rapto de la voluntad arrobada y la ligazón de temor y voluptuosidad, generatriz de una demencia conducente a una autoinmolación por ahorcamiento. El proceso de la misma queda consignado con el tono confesional dado por la forma de diario donde queda plasmada la erosión volitiva del joven estudiante Richard Bracquemont por parte de Clarimonde, la vecina de enfrente, a quien ve tejer casi sin descanso y con gran pericia en una pequeña rueca.

⁵⁵³ En el caso de Dueñas, se ha hecho notar que los textos de *Tiene la noche un árbol* avanzan hacia el afianzamiento de esta modalidad, dejando atrás las posibles rémoras propias del cuento convencional en su extensión y conformación (en sintonía con Torri y otros escritores que han aflorado en estas páginas): “No será exagerado decir que los cuentos reunidos en *Tiene la noche un árbol* avanzan hacia la disolución del género. Textos cada vez más breves, apenas apuntes, apenas estampas; textos en los que desaparecen paulatinamente las fuerzas antagónicas de los argumentos y las voces de los

La alienación es una constante en los relatos de *Tiene la noche un árbol*; así, la niña protagonista de “La tía Carlota” comienza de este modo su narración: “Siempre estoy sola como el viejo naranjo que sucumbe en el patio”⁵⁵⁴. La familia de la narradora de “Historia de Mariquita” conserva el feto de la hija nombrada en el título en un bote. La protagonista de “Topos uranus”, por su parte, se refugia en su mundo de perfumes, jabones y cosméticos, un “huerto de magia” que “aminoró muchas de mis amarguras”⁵⁵⁵. Destaca “la importancia que aquel paraíso de colores significó para mí, para mi espíritu abandonado a la sola emoción de aquella bodega encantada”⁵⁵⁶, espacio al cual remite el propio título del cuento: el *topos uranus* es el reino celeste en el que se sitúan las ideas de acuerdo con la cosmología platónica.

Se describen, así, sujetos alienados, situados al margen⁵⁵⁷, desubicados con respecto a las categorías convencionales, habitantes de un mundo narrativo elaborado por una escritora caracterizada “por su fino espíritu, por su amor a las cosas mínimas y a los entes repulsivos; por la fuerza y originalidad con que construye el andamiaje de sus narraciones fantásticas y por los ingeniosos recursos con que nos introduce en un mundo en el que ningún horror es imposible”⁵⁵⁸. Enrique Congrains Martín deja claro que, a diferencia de otros escritores más atendidos oficialmente:

Guadalupe Dueñas no es una escritora realista, empeñada en armar en torno a personajes mexicanos un universo de relaciones cotidianas que permitan medir sus

conflictos” (Leonardo Martínez Carrizales, “El horror, la fatiga y el silencio. Los cuentos de Guadalupe Dueñas”, *La Jornada Semanal* 201, 1993, p. 16). El mismo crítico focaliza el “empeño de la autora por liberar sus hallazgos de las obligaciones clásicas del cuento” (*ibid.*) e indica que el texto que “La araña”, entre otros, despliega “un discurso que expone con precisión estados de ánimo, meditaciones, hallazgos de una vigilia solitaria y sin consuelo; me contradigo inmediatamente: sólo un consuelo, el único permitido a este soliloquio que se ha convertido en una manera de ser, en un carácter: el brillo acerado de las imágenes, su trama lenta y delicada” (Martínez Carrizales, *La lección del maestro y otros ensayos*, Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1997, p. 22). Hay que mencionar también al respecto que Lauro Zavala lo ha incluido en uno de sus volúmenes antológicos de minificciones.

⁵⁵⁴ Dueñas, *Tiene la noche un árbol*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁵⁷ Se ha considerado que Dueñas, junto a los mencionados Sergio Pitol, Inés Arredondo y Álvaro Uribe, son casos representativos del cultivo del espacio cerrado propiamente gótico en las letras mexicanas, “pues en varios de sus cuentos hay lugares solitarios, donde se permiten conductas transgresoras que los encierran y separan de la conducta ‘normal’, alejándose así de la zona edénica” (Marisol Nava, “Cuento y figura (*La ficción en México*)” (reseña), *Texto Crítico* 7-8, 1998, p. 274). No obstante, como ya hemos visto, en algunos casos (léase “Topos uranus”) el mundo alternativo al “real”, donde se repliega el personaje, se configura como ámbito edénico por oposición al convencional.

⁵⁵⁸ González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, *op. cit.*, p. 318 Esta cita se halla en el apéndice añadido posteriormente por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Autónoma de México.

actitudes frente al mundo objetivo. Es decir, no debemos leer a esta escritora jalisciense buscando un diagnóstico de la realidad del país⁵⁵⁹.

Otros estudiosos, como Emmanuel Carballo, han incidido en el lirismo y en lo movedizo de la adscripción genérica de sus producciones, constatando que la prosa de la escritora jalisciense

está más próxima a la del poeta que a la del cuentista. De allí el tono lírico que recorre todos sus textos. Solamente por la amplitud y elasticidad que hoy en día caracterizan a los géneros literarios, se pueden catalogar como cuentos los de esta autora. Estrictamente participan, por anfibios, de las notas constitutivas del poema en prosa y de la prosa que contiene levaduras de cuento⁵⁶⁰.

Sus posteriores cuentarios, *No moriré del todo* y *Antes del silencio*⁵⁶¹, han cosechado una repercusión menos marcada, pero no por ello carecen de un similar interés, consolidando la destreza de la autora en el manejo de la fantasía y la sintaxis onírica que ya se manifestaba en *Tiene la noche un árbol*, donde “la escena más trivial, la cosa más nimia, el personaje menos trascendente y aun lo repugnante parece revestirse, en contacto con esta escritora, de ese extraño halo irreal característico del sueño”⁵⁶².

En el relato epónimo del primero de ellos, la protagonista se siente culpable tras haberse aferrado a la vida durante un vuelo en avión en el cual esperaba fenecer, cumpliendo así un acuerdo al que había llegado con sus familiares. En “Enemistad”, de *Antes del silencio*, Dueñas revisita la posible manía persecutoria de la narradora, en este caso provocada por el acoso de un felino. En ese mismo libro reaparece el arácnido, como arma de venganza, en “Los huérfanos”, donde dos hermanos utilizan una tarántula

⁵⁵⁹ Congrains Martín (ed.), *Antología contemporánea del cuento mexicano*, México: Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, 1963, p. 132.

⁵⁶⁰ Carballo, *Cuentistas mexicanos modernos (volumen 2)*. México: Libro-Mex., 1956, p. xxi.

⁵⁶¹ El segundo de ambos fue presentado como una “glosa de pesadillas”, “colección brevísima de historias [...] sancionadas por el duende del agobio y el abandono”, según reza su contraportada.

⁵⁶² Arana, *art cit.*, p. 97. La atmósfera onírica sería rasgo propio de la cuentística de Dueñas, afectando a hechos, objetos, personas y circunstancias. En su narrativa, lo cotidiano es objeto de frecuente transmutación mediante un recurso consistente en “la contaminación de la realidad objetiva por ‘otra’ realidad, aquella que es proyección de los sueños del hombre, de sus necesidades y aspiraciones, de sus psicopatologías” (Rose Schatzky Minc, *Lo fantástico y lo real en la narrativa de Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas*, New York: Senda Nueva de Ediciones, 1977, pp. 124-125). La voz narrativa de *El hipogeo secreto* elizondiano define en un determinado momento la creación literaria como “una aspiración irrefrenable de sueño” (*op. cit.*, p. 52).

como instrumento para librarse de unos padres a los que acusan de desatención y maltrato⁵⁶³.

Amparo Dávila se estrenó como narradora bajo los auspicios de Alfonso Reyes (de quien fue secretaria) y Julio Cortázar (a quien dedicó el cuento “El entierro”) en fechas muy próximas a Dueñas, con relatos vertidos en publicaciones que, en su mayoría, pasarían a formar parte del volumen *Tiempo destrozado* (1959). Antes, como ya hemos mencionado, debutó literariamente como poeta (labor que no ha abandonado, pero que ha ido confinando a una esfera más privada) con textos que Emmanuel Carballo describe como “transparentes, nocturnos y escritos a media voz”, y cuyos motivos “van de la angustia a la muerte, pasando por la ausencia, la desilusión, la vuelta imposible de la infancia y el deseo de encontrar la plenitud en un futuro tan anhelado como incierto”⁵⁶⁴.

La propia autora, a la hora de comentar su poética y los impulsos subyacentes a su quehacer literario, ha optado por establecer una estrecha ligazón con su biografía. Así, en la descripción de Pinos, su pueblo natal zacatecano, recurre a referentes literarios importantes en su formación y ya familiares en este punto de nuestro estudio: “es el pueblo de las mujeres enlutadas de Agustín Yáñez, es también Luvina donde sólo se oye el viento de la mañana a la noche, desde que uno nace hasta que muere. Situado en la cima de una montaña y rodeado siempre de nubes, desde lejos parece algo fantasmal”⁵⁶⁵.

Los libros de relatos de la escritora han ido apareciendo con dilatados espacios de tiempo entre sí. De este modo, *Música concreta* y *Árboles petrificados* se publicaron, respectivamente, en 1964 y 1977. El último de ellos fue galardonado con el premio Xavier Villaurrutia. No obstante la mencionada diseminación en el tiempo, puede detectarse desde los primeros cuentos un núcleo de constantes a las que la autora regresa fielmente: el texto compuesto de distintos fragmentos que consignan distintas vivencias insólitas o angustiantes con base autobiográfica (“Tiempo destrozado” y “El patio cuadrado”), crónicas sobre el acoso ejercido por entidades cuya naturaleza queda emborronada (“El huésped”, “Moisés y Gaspar”), personajes femeninos que magnifican

⁵⁶³ También aparece con papel semejante en “La boda” de Silvina Ocampo, casi a modo de juguete usado para librarse de una existencia ajena envidiada y sentida como molesta, y en una de las *Noches lúgubres* de Alfonso Sastre titulada “La bruja de la calle de Fuencarral”.

⁵⁶⁴ Carballo, “Amparo Dávila. Entre la realidad y la irrealidad”, *La cultura en México* 141, 1964, p. xvii.

⁵⁶⁵ Citada en Donald K. Gordon, *Los cuentos de Juan Rulfo*, México: Playor, 1976, p. 96.

negativamente o malinterpretan las intenciones de un desconocido (“Tina Reyes”), disquisiciones sobre la crueldad ejercida sobre sí mismo o sufrida por otros seres (“Fragmentos de un diario”, significativamente titulado en su primera versión “Fragmentos de diario de un masoquista”, y “Alta cocina”), la amenaza secular que constituye la posibilidad del regreso de los muertos (“La rueda”) o de seres cuyo advenimiento o clamor procede de otras dimensiones (“El espejo”, posiblemente uno de los cuentos mexicanos más próximos al “horror cósmico”), así como la denuncia de la situación de una esposa confinada a “los sombríos túneles del miedo y el desencanto”⁵⁶⁶ por la actitud de un marido brutal e incomprensivo (“La noche de las guitarras rotas”, que recupera el papel perturbador del sonido inarmónico o estridente ya presente en “Música concreta”).

La presencia de este último componente de denuncia ha alimentado las que, hasta fechas relativamente recientes, han constituido casi únicas aproximaciones críticas a la cuentística de la autora; esto es, las llevadas a cabo bajo el prisma de los estudios de género. En cualquier caso, en su obra se hacen patentes varios ingredientes de lo gótico y lo fantástico (la ambigüedad interpretativa acerca de los hechos, lo nocturno y lo onírico, las convulsiones psíquicas, el crimen, la muerte...) que dirigen la lectura hacia “la parte del ser humano que se sigue olvidando, las necesidades del alma, la soledad, la ruina interior”⁵⁶⁷.

La autora no se halla del todo cómoda con el membrete “literatura fantástica” y considera que sus narraciones transitan en las lindes de dos facetas de una misma realidad: una luminosa y otra oscura u opaca⁵⁶⁸. Sí admite abiertamente el papel del sueño en su obra y la génesis onírica de algunos de sus textos principales⁵⁶⁹. Como indica José Luis Martínez: “Los universos narrativos de Amparo Dávila en la vigilia derivan hacia la locura y la muerte; en el sueño, la muerte, la demencia y la angustia son

⁵⁶⁶ Dávila, *Árboles petrificados*, México: Joaquín Mortiz, 1977, p. 33.

⁵⁶⁷ Alejandro García, “Otra realidad”, *La Jornada Zacatecas*, 17 de abril de 2011, p. 11.

⁵⁶⁸ Vid. Jorge Luis Herrera, “Entre la luz y la sombra. Entrevista con Amparo Dávila”, *Universo de El Búho* 86, 2007, p. 16.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 17. María Elvira Bermúdez incide sobre la semejanza de las dos escritoras a quienes dedicamos este epígrafe en su escrito dedicado a la fantasía literaria mexicana: “Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas tienen cuentos estupendos con base onírica en *Tiempo destrozado* y *Tiene la noche un árbol*, respectivamente. Aquí los sueños, lejos de ser tan explícitos como en Quevedo o en Dickens, contribuyen a forjar una atmósfera irreal y poética que, antes que nadie, descubrió Gerardo de Nerval” (“La fantasía en la literatura mexicana”, *art. cit.*, p. 100).

recursivos. En ambos casos, la violencia y la locura propician la irrupción del estatuto fantástico”⁵⁷⁰.

Al igual que Tario, la figura y la obra de Dávila están siendo objeto de un proceso de necesaria recuperación. A la celebración de actos de homenaje se han sumado sendas reediciones de su poesía y su narrativa breve recopiladas (incluyendo un cuentario inédito, *Con los ojos abiertos*), así como nuevos y más amplios asedios críticos (de los que es ejemplo el libro *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*). En el caso de la autora zacatecana, una piedra de toque en este proceso de rescate fue la publicación de la novela *La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera Garza, en parte constituida como un homenaje a su figura, que aparece como personaje en la novela (aunque a la Dávila “real” no le agradó la configuración de dicho personaje homónimo). Alberto Paredes sitúa el legado de Dávila, acertadamente, entre las producciones capitales del terreno ficcional en que nos estamos moviendo: “Existencialista como visión de la vida, y gótica en su instrumental imaginativo y literario, la obra de Amparo Dávila es, junto con las de Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Salvador Elizondo y Francisco Tario, una de las flores del mal de la mejor literatura mexicana imaginativa”⁵⁷¹. Por su parte, Eve Gil define los cuentos de Amparo Dávila como “relatos estrujantes, pegajosos, cercados de jardines pútridos, donde la maldad acecha tras unas gafas oscuras, en la más dulce flor o en los seres más anodinos; donde nunca sabremos si la autora se refiere a personas o a *freaks*, en los que el infortunio se anuncia de manera bulliciosa”⁵⁷².

4.10. Alfredo Cardona Peña

Cardona Peña, de origen costarricense –pero desarrollando la mayor parte de su carrera en México como poeta, periodista y ensayista– se reveló como otra figura solitaria de la fantasía literaria mexicana con una serie de *Cuentos de magia, de misterio y de horror* (1966), relatos generalmente breves que incursionan en el espectro de lo fantástico (retornados, fantasmas, situaciones horribles motivadas por estados de catalepsia que ya fueron visitados por autores como Díaz Dufoo o jardines nutridos de

⁵⁷⁰ Martínez, “La narrativa de Amparo Dávila”, en Alfredo Pavón (ed.), *Cuento de nunca acabar: la ficción en México*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991, p. 74.

⁵⁷¹ Paredes, *Figuras de la letra*, México: UNAM, 1990, p. 51.

⁵⁷² Eve Gil, “No hay palabras”, <http://la-trenza-de-sor-juana.blogspot.com/2007/05/no-hay-palabras.html> (consultada el 3 de abril de 2008).

muerte al estilo de las flores de “Viola Acherontia”, de Leopoldo Lugones, o del “jardín prohibido” de la novela de Ursula Curtiss que inspiró la película *¿Qué fue de tía Alice?*, de Lee H. Katzin). Algunos de ellos, como “El hombre que vio”, sirven de cauce a reflexiones sobre el quehacer escritural de los autores de fantasía literaria.

El volumen, además, se abre con una breve narración con ribetes alegóricos a guisa de prólogo y en la que se hace eco de la inexcusable importancia de lo onírico en la génesis de lo fantástico y lo gótico. En cualquier caso, los textos de este libro, representativo de una labor autoasumida de cultivo de las categorías que nos ocupan (lo que se percibe ya desde su título) suelen contemplarse a vuelapluma, como *marginalia* en el grueso de su producción, al igual que su intento de historia y teoría de la ciencia ficción titulado “Recreo sobre la ciencia ficción”, posterior en un año al cuentario comentado, que también contiene textos adscribibles a esa categoría (“Testigo ocular”, “Un interesante reportaje” o “La lluvia de oro”).

4.11. Emiliano González y Álvaro Uribe

Recurro de nuevo a un enfoque doble en el caso de dos de los principales narradores de lo fantástico en el México de las últimas décadas, puesto que constituyen, confrontados, una díada similar a la formada por Dueñas y Dávila: ambos han desarrollado una obra muy personal y, a un tiempo, presentan similitudes significativas en su quehacer literario, entre ellas un notorio magisterio de Borges, lo que se refleja en cierta enunciación erudita del narrador y el juego con textos y autores apócrifos.

De Emiliano González, hijo de la escritora Julieta Campos, se ha dicho que “cultiva la escritura de corte fantástico con gran dominio de estilo y tema”⁵⁷³; no ha confinado su trabajo dentro del ámbito de lo fantástico a la construcción de narraciones, sino que se ha preocupado por la difusión de textos representativos (algunos de ellos poco conocidos en el ámbito hispánico) por medio de las antologías *Miedo en castellano* (1973) y *El libro de lo insólito* (1989, en colaboración con Beatriz Álvarez Klein).

La primera de ellas, que recoge textos de autores españoles e hispanoamericanos (algunos de ellos comentados aquí, como Pacheco o Elizondo), ejerció en Alberto Chimal una gran influencia, según su propia evocación. Como cuentista, González se estrenó con el volumen *Los sueños de la bella durmiente*, que ha devenido un título de

⁵⁷³ Roberto Vallarino, *Catorce perfiles*, México: UNAM, 1997, p. 130.

culto en las letras mexicanas. El libro fue galardonado con el premio Xavier Villaurrutia correspondiente a ese año⁵⁷⁴, y convirtió al autor en una *rara avis* de las letras mexicanas. No obstante, como estamos comprobando, no se encontraba tan solo en sus inquietudes estéticas:

Es un caso excepcional en nuestras letras por la índole de su escritura, que se complace en revitalizar las formas, las obsesiones y los mitos que son peculiares del género fantástico y del decadentismo decimonónico. Desde su primer libro, *Los sueños de la bella durmiente* (1978), ha mantenido el culto por una estética cuyos estímulos son muy peculiares, pues corresponden más bien a una sensibilidad imbuida de las sugerencias del romanticismo que a un temperamento congestionado por la modernidad, que ha clausurado el idealismo y el refinamiento de los sentidos. En el territorio imaginario de Emiliano González son frecuentes las mutaciones de los seres, las prácticas rituales del erotismo y el horror en sus diferentes intensidades y manifestaciones. Situado todo ello en la atmósfera encantada de ciudades góticas, jardines floridos y paisajes fabulosos⁵⁷⁵.

Elizondo se ocupó del libro en una reseña donde celebró una extemporaneidad que también podría aplicarse a algunos de los cuentos de *La noche*, de Tario:

El libro se alimenta del furor desmedido de la pasión propio de los escritores de la agonía del romanticismo. Es, en ese sentido, un libro pasado, afortunadamente, de moda en estos días. Pero encuentro también en ese anacronismo literario las posibilidades de una literatura que abreve en otras fuentes que no sean las del coloquialismo rural, urbano, cosmopolita o del *roman de mœurs* que ya están completamente agotadas. No se trata ciertamente de un anacronismo de criterio, sino de concepción de la literatura y del gusto. Un gusto literario que tal vez por no ser regresivo sino evocador podrá dar todavía algunos frutos⁵⁷⁶.

La crítica de Elizondo valora positivamente el volumen y lo celebra como “el soplo de viento sulfuroso y nocturno, cargado de lamentos y clamores subterráneos que viene a poner un poco de inquietud, de terror, de ironía y también de buen humor en el

⁵⁷⁴ Un año antes el premio fue concedido a Amparo Dávila por *Árboles petrificados*. Resulta significativo que, en fechas tan próximas, resultasen galardonados dos libros de cuentos fantásticos en una nación donde, según la creencia crítica más extendida y ya analizada, la corriente fantástica carece de vigor.

⁵⁷⁵ Mario Muñoz, *Memoria de la palabra (dos décadas de cuento mexicano: 1970-1990)*, México: UNAM, 1994, p. 542.

⁵⁷⁶ Elizondo, *Pasado anterior*, México: FCE, 2007, p. 352.

complaciente, nítido, edificante panorama de la literatura nacional”⁵⁷⁷. En el citado volumen, González recurre a la fórmula miscelánea de combinar relatos con poemas y con algún texto de tintes ensayísticos, organizando el material en secciones que parecen obedecer a una escritura programática encaminada a demostrar la siguiente tesis: “Detrás de la aparente realidad hay otro espacio más estético, más erótico, y una manera de ejercitar las capacidades de percepción de esta realidad subyacente es leer literatura fantástica”⁵⁷⁸.

Tal propósito aparece expuesto clara y beligerantemente en el significativo epílogo a *Los sueños de la bella durmiente*:

Ciertos momentos en *Rudisbroeck*, en *Las Gárgolas*, en *Las bazarías de Nusch Cavalieri* traslucen esa deliberada corrupción del estilo que pusieron en boga los enemigos del naturalismo, a fines del siglo pasado, y que representa, efectivamente, una victoria sobre la naturaleza muy notable. Sin embargo, el tratamiento “corrosivo” no agota las posibilidades implícitas en su carácter de proceso alquímico. Lo meramente artificial supera a lo natural pero no alcanza la categoría de sobrenatural, que es mi único fin. Esas “delicuescencias” de *La ciudad del otoño perpetuo* sirvieron para ejercitarme en la fatigosa tarea de socavar los cimientos de la naturaleza, pero lo que ahora me ocupa es el proyecto de volar el edificio entero y de suplantarlo por un alcázar en llamas, por una mezquita digna de mis ángeles y de mis demonios: un gran éxtasis formado de innumerables visiones, únicos materiales dignos de ese monumento sagrado.

El artificio estará presente, pero ya no entendido como fin, sino como medio. Mi fin es edificar un templo, una guarida para la Quimera.

Encontré la primera piedra entre los escombros de la casa de Usher. Quien relea con cuidado el prólogo sabrá de dónde viene la segunda⁵⁷⁹.

La fórmula combinatoria de verso y prosa es algo que repetirá en algunos libros posteriores (como *La habitación secreta*, de 1988, con acierto algo menor). Por su parte,

⁵⁷⁷ *Ibid.*, pp. 353-354; en estas líneas reconoce que *La agonía romántica*, de Praz, fue su libro de cabecera cuando tenía la misma edad de Emiliano al llevarle su libro. De ese ensayo saca el título de la reseña: “La belleza de la Medusa”.

⁵⁷⁸ Citado en Federico Patán, *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992, p. 92.

⁵⁷⁹ González, *Los sueños de la bella durmiente*, México: Joaquín Mortiz, 1978, pp. 217-218.

*Casa de horror y de magia*⁵⁸⁰ (1989) es un libro preponderantemente narrativo, del mismo modo que *Orquidáceas*, de 1992, se define como fundamentalmente poético. En él, no obstante, sigue mezclando referencias apócrifas con otras reales, lo que le permite diseminar digresiones críticas en algunos de los textos. Tal es el caso de “El discípulo”, donde inserta párrafos analíticos sobre *La plenitud de los éxtasis*, una muy poco difundida (por lo exiguo de su tirada) *plaque* del modernista argentino Carlos Alfredo Becú, cuya equivalencia literaria con la obra de Moreau y el bizantinismo modernista lo ubican en el centro de interés de González⁵⁸¹.

Esa deuda clara y autoasumida con el decadentismo resulta palmaria en el tributo brindado en uno de sus sonetos góticos⁵⁸² (o “Gárgolas” del apócrifo Nusch Cavalieri), contenido *Los sueños de la bella durmiente*, homenaje a los decadentes explícito –no implícito o velado, como juzga Vicente Francisco Torres⁵⁸³. Se trata de la “Dedicatoria (del Parnaso Satírico)” que abre ese ciclo dentro del libro, evocando a los autores mexicanos de entresiglos a quienes aludimos en páginas anteriores:

[...] No faltan los óleos santos,
 Las viñetas de Rops, el ajenjo, la diablesa
 Parisina cuyo pagano culo de ondina
 Causó tantas pesadillas a nuestros abuelos
 Modernistas: Tablada, Rebolledo, Urbina...
 Recibe mis heridas, mis cantos voluptuosos,
 Mis liturgias prohibidas (¡oh bajísimos vuelos
 Que a mis tardes ponen sendos jirones luctuosos!)⁵⁸⁴

Otros tributos en esos sonetos serán dirigidos a Rodenbach, William Beckford y su novela gótica seminal *Vathek*, Mallarmé (cuya impronta será clara en Salvador

⁵⁸⁰ De este cuentario ha dicho José Luis de la Fuente que, en él, González “hace uso de un lenguaje modernista pleno de erotismo” (“La narrativa del ‘post’ en Hispanoamérica: una cuestión de límites”, *Anales de literatura hispanoamericana* 28, 1999, p. 263).

⁵⁸¹ Ana María Morales lo ha considerado “de los pocos discípulos de Lovecraft en español” (“La literatura fantástica en México”, en Susanne Igler y Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana, 2008, p. 219). En la página siguiente opina de él que “es un esteta y sus relatos son auténticas flores de invernadero” (*ibíd.*, p. 220).

⁵⁸² Ya el hecho de bautizar así estas composiciones parece un homenaje velado a Cortázar, quien escribió un explícito “Soneto gótico”.

⁵⁸³ Torres, “Nota introductoria”, en *Emiliano González. Material de lectura*, México: FCE, 2010, p. 3.

⁵⁸⁴ González, *Los sueños de la bella durmiente*, op. cit., p. 108.

Elizondo) y a un abanico temático tan propiamente gótico como el integrado por la figura del vampiro, el incesto, la necrofilia, el lesbianismo o la pesadilla. Un grabado que parece remitir a *El castillo de Otranto*, el epígrafe de Keats, la dedicatoria a la condesa de Karnstein (la Carmilla de Le Fanu) y otros poemas *in memoriam* a Antonin Artaud o Arthur Machen dejan pocas dudas acerca de la deuda del volumen con el romanticismo frenético y sus ramificaciones⁵⁸⁵.

La inserción consciente y deliberada del autor dentro de la tradición de lo fantástico se plasma también en sus volúmenes ensayísticos, entre los que destaca *Almas visionarias* (1987) o el primer tomo de su *Historia mágica de la literatura* (2007).

Algunas de las apreciaciones vertidas sobre este autor podrían aplicarse a la obra de su contemporáneo Álvaro Uribe, entre ellas las alusivas a su inclusión deliberada en una tradición abocada a la fantasía y al estremecimiento. Sin embargo, en el caso de este último el erotismo se halla más sofrenado y el horror aparece asordinado. En todo caso, se puede decir que ambos “fincan sus historias en la tradición cultural y la literatura universal occidentales, ya que saben y aceptan que sin ellas lo nuevo y lo presente no tendrían lugar”⁵⁸⁶.

Ese paralelismo entre ambos autores ha sido de nuevo establecido por Patán en *Los nuevos territorios*: “Junto con Enrique López Aguilar, Uribe cultiva un tipo de literatura que maneja con soltura el cuento fantástico, la alegoría histórica, el relato de terror y etcétera. Pertenece al mundo que con tanto entusiasmo Emiliano González explora en sus artículos y ensayos”⁵⁸⁷. A propósito de Uribe, dice Rafael Lemus en su reseña al volumen de ensayos *La parte ideal*: “Sus cuentos son, casi naturalmente, extraordinarios. Habría que decirlo de una vez: *La linterna de los muertos*, su reunión de relatos apenas reeditada, es una de las pocas obras irrefutables de la última narrativa mexicana”⁵⁸⁸. La puntualización que Lemus hace en el sentido de que es una obra

⁵⁸⁵ Para Ross Larson, *Los sueños de la bella durmiente* “se alimenta del furor desmedido de la pasión propio de los escritores de la agonía del romanticismo” (Larson, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, México: El Colegio Nacional, 1998, p. 41).

⁵⁸⁶ Patán, *Perfiles*, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁸⁷ Patán, *Los nuevos territorios (notas sobre la narrativa mexicana)*, México: UNAM, 1992, p. 328.

⁵⁸⁸ Lemus, “El rumor del idioma”, *Letras Libres* de enero de 2007, p. 79. El sesgo borgiano de sus prosas (explicitado ya en los versos que recoge Uribe al comienzo de su libro) y el interés por lo fantástico le vendrían dados al autor “de su formación filosófica, por lo cual supone que siempre estará presente en su obra, pues la aplicación de ideas filosóficas a la literatura suele dar textos de índole fantástico” (Jesús Alejo, “Álvaro Uribe y sus historias fantásticas”,

“apenas reeditada” probablemente aluda a que este volumen, publicado inicialmente por el Fondo de Cultura Económica en 1988, ha conocido una única reedición (con ampliaciones) en 2006. El cuento que le da título podría considerarse como una historia de fantasmas *sui generis*, mientras que en el texto de apertura se nos brinda una écfrasis de un cuadro de Rembrandt (“Filósofo meditando”, que además fue empleado en la portada de la segunda edición del libro y complementa icónicamente el tono metafísico y especulativo que asoma en sus textos). Asimismo, el gato hace su aparición como animal totémico en “El séptimo arcano”.

4.12. Adela Fernández

La siguiente cala dentro de este recorrido por el panorama de lo fantástico y lo gótico en las letras mexicanas se encuentra en la obra de Adela Fernández, otra autora de perfil solitario, hija del conocido actor Emilio “El Indio” Fernández. En su obra narrativa destacan dos volúmenes que ya desde sus títulos remiten a la filiación onírica⁵⁸⁹ presente en obras relevantes de escritores del Medio Siglo. Se trata de *Duermevelas* y *Vago espinazo de la noche*, que en 2009 fueron aunados en una reedición conjunta. Las suposiciones acerca del contenido que dichos títulos pueden despertar se confirman con creces cuando el lector se asoma a los relatos que los conforman. De la narrativa de la autora se ha dicho, en términos parcialmente freudianos, que

desdice el presupuesto del principio del placer. En sus historias, el encantamiento gozoso desaparece y cede lugar a la amargura. En la gran mayoría de sus relatos enfrenta el mundo adulto con el infantil. Los niños de Fernández son huérfanos, maltratados, malignos, solitarios, siniestros. La muerte los entorna, los conduce. Con ello pareciera recordarnos la autora que la muerte no sólo es la gran intangible. También nos dice que siendo nuestra realidad última, de ella partimos: es fuente creadora de vida.

http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=636, consultada el 3 de julio de 2013).

⁵⁸⁹ Las tramas de sus relatos, según la prologuista Sonia Rivero-Valdés, están “regidas en su mayoría por una lógica más cercana a la que impera en los sueños que a la que organiza la vida diurna” (“Nota introductoria” a *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, México: La Campana, 2009, p. 9). Y lo impactante de ellos “reside en su capacidad para iluminarlos si los leemos como paisajes sombríos, cuyo tránsito es inevitable para alcanzar la región donde albergan dentro de nosotros esas motivaciones poco gratas, ocultas por las apariencias, que dirigen con más frecuencia de lo que deseáramos nuestra conducta para incitar compulsiones que generan indeseables debilidades y crueldades. Verdades que el orden social esconde empecinadamente y la mayoría de los seres humanos se niega a aceptar por desconcertantes” (*ibíd.*, pp. 9-10).

La infancia se torna, así, en una suerte de catalizador de vida y muerte al mismo tiempo. Varios textos presentan personajes-niños destinados a la fatalidad, seres que provocan muerte y desolación en quienes los rodean⁵⁹⁰.

Este análisis hermanaría a Adela Fernández con las ya aludidas Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila, y más allá de las fronteras geográficas mexicanas con escritoras afectas al cuento cruel como Silvina Ocampo o Armonía Somers. Asimismo, la impronta del surrealismo y la descripción de ocupaciones insólitas (véase, por ejemplo, “Agosto el mes de los ojos”) permitiría tender un puente entre ella y las pintoras Remedios Varo y Leonora Carrington⁵⁹¹, si bien las creaciones de Fernández ostentan un tinte más lóbrego.

La alienación, la introspección en el cardumen de psiques convulsas (acorde con el proceso de interiorización de lo fantástico y de encuentro con la otredad agazapada en uno mismo que ya hemos tratado en este estudio y que, en mayor o menor medida, caracteriza a todos los autores que estamos abordando), así como la insoslayable presencia de lo *Unheimlich*, caracterizarían la prosa de Adela Fernández:

A través de sus personajes obsesivos y maniáticos, Adela Fernández penetra en el ámbito del subconsciente. Hábitos, atmósferas y creencias abordan las fuerzas del miedo, y más impresionante que los misterios que nos sobrepasan, surge en el ser humano el pavor de sí mismo. Incursionando en lo ilusorio, mediante el humor negro,

⁵⁹⁰ Jaqueline Bernal Arana, “Infancia y muerte en los cuentos de Adela Fernández”, en Mario Calderón, Joel Dávila Gutiérrez, Juan Jorge Ayala (eds.), *Literatura hispanoamericana: fronteras e intersticios*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2006, p. 149.

⁵⁹¹ La propia autora ha declarado su proximidad a la estética de esas pintoras: “Los [escritores] más destacados, quienes dejaron profunda huella en mí, fueron José Revueltas y Juan Rulfo. La memoria y la narración, oral y escrita, parecía ser la manera de luchar contra el aburrimiento y entrar en la actividad de fascinar [...]. Al separarme de aquel ambiente nacionalista, apasionadamente entregado al mexicanismo, en 1958 me acerqué al grupo de pintores surrealistas: Leonora Carrington, Remedios Varo, los Duchamp, los Horna, la Tichernon, y Marysole Worner Baz” (en Elena Saucedo, “Adela Fernández desde cuatro perspectivas”, <http://estampasdememoria.blogspot.com.es/2013/04/adela-fernandez-desde-cuatro.html>, consultada el 19 de junio de 2013). No hay que olvidar que México ha sido un país propicio a la acogida del surrealismo, “terre de promision pour la diaspora surréaliste européenne au Mexique pendant la guerre” [“tierra de promisión para la diáspora surrealista europea hacia México durante la guerra”] (Pierre Rivas, “Le surréalisme au Amérique Hispanique”, en Joseph Alonso, Daniel Lefort, José Antonio Rodríguez Garrido (comps.), *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Lima: Pontificia Universidad Católica, 1992, p. 64) que figuraba en el “Mapa del mundo surrealista” que algunos de los impulsores del movimiento realizaron en 1929.

en lenguaje satírico o cáustico, los lectores son conducidos a la crueldad ya lo inesperado⁵⁹².

Un ejemplo óptimo de todo ello sería “El hombre umbrío”, donde el título que juega con la paronomasia adelanta el rasgo capital de un protagonista abocado a la condición de *outsider* por una rara cualidad: la posesión de una sombra que eclipsa la luz del entorno: “Cuando entraba a cualquier recinto, la luz disminuía, y si estaba en el exterior, el sol parecía opacarse. Ciertamente que, gracias a él, el clima se volvió más tolerable, pero algo de su persona carcomía el entusiasmo de los demás y todos los habitantes del convento se volvieron faltos de energía, enfermizos del ánimo”⁵⁹³.

Esa capacidad, no elegida, conlleva que Oseas (ese es su nombre) resulte paulatinamente orillado hasta que la presión que experimenta resulta compensada en un estallido de violencia en el cual arremete contra otro niño y le quita la vida. Es encerrado, pero su reclusión motiva que el calor en el exterior se haga insufrible y, por conveniencia, se le levante el castigo “para que con su sombra refrescara el ambiente”⁵⁹⁴. El ambiente conventual reflejado es opresivo, en la línea que tanto juego ha dado en los orígenes del gótico literario⁵⁹⁵, así como en manifestaciones más *kitsch* como el cine *nunsplotation*. Un incidente posterior, en el cual una novicia parece ahogada en un pozo, hace recaer sobre él la responsabilidad pese a declararse inocente. El protagonista huye y, debido a su don, posee la capacidad de brindar amparo ante un clima

⁵⁹² Reseña de *Duermevelas* en *El cuento*, 113, 1969, p. xxix. La temática abordada en algunos de sus ensayos (como *Las drogas, paraíso o infierno* y *Fenomenología del suicidio*) remite a interrogantes similares a los que parecen animar su cuentística.

⁵⁹³ *Cuentos de Adela Fernández*, op. cit., p. 88.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁹⁵ De esa línea de tratamiento no estaría exenta cierta voluntad de denuncia de una hipocresía achacable a algunas manifestaciones institucionales de la religión: “Convents and monasteries in Gothic fiction all seem to have several definite characteristics regardless of different writers and periods. This homogeneity stems not from architectural traits but more from their inherent institutional composition, which could be crudely called outwards performance and inwards reality. The outwards performance covers what is effectively the so-called virtue of religion; piety, humanity, goodness etc. while the inward reality are the direct opposites, or simply the hidden debauchery that is the reality of convents and monasteries in Gothic novels” [“Los conventos y monasterios en la ficción gótica parecen tener todos ellos ciertas características definidas independientemente de los distintos escritores y periodos. Esta homogeneidad no deriva de rasgos arquitectónicos, sino de su inherente composición institucional, que podría ser denominada, *grosso modo*, actuación extramuros y realidad intramuros. Esa actitud extramuros responde a lo que es, en efecto, la llamada virtud en la religión: piedad, humanidad, bondad, etc., mientras que la realidad intramuros muestra los opuestos o simplemente la depravación oculta que constituye la realidad de conventos y monasterios en la novela gótica”] (Kenneth Poulsen, “The Convent as Inquisition – Anti-Catholic space in English Gothic Fiction”, <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/poulsensppaper.pdf>, s/p. Consultada el 6 de noviembre de 2012).

apocalíptico que destruye el convento como si de una nueva Sodoma o Gomorra se tratase. Tras esta inflexión argumental, que conlleva cierta inversión del tema bíblico, Oseas alcanza un estatus de salvador que queda explícito al final del cuento, el cual parece traslucir la idea de que el *outsider* puede lograr redención y un lugar en el mundo:

Lejos de mirarla como un infortunio, los hombres del desierto vieron en la sombra de Oseas una bendición. Y llenos de regocijo y gratitud le dieron el mando del pueblo. Hoy, esa gente que antes vivió insolada, lo llaman “nuestro señor sombra” y le rinden culto por dar consuelo a los seres vivos que habitan en esas arenas iridiscentes del desierto inhóspito⁵⁹⁶.

4.13. Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos tenido la ocasión de comprobar cómo lo fantástico y lo gótico gozan en México de una nutrida nómina de cultivadores, hecho que permite cuestionar la apreciación de estas categorías como algo anecdótico en las letras del país. Hemos concluido nuestro recorrido en Adela Fernández y no hemos abordado a autores de los últimos años tan destacados como Guadalupe Nettel, Cecilia Eudave, Alberto Chimal, Mario González Suárez, Lorenzo León, Edgar Omar Avilés, Héctor de Mauleón o Mario Bellatin porque se hallan fuera del contexto cronológico más inmediato que rodeó la obra de Tario (recordemos que su última publicación narrativa en vida, *Una violeta de más*, data de finales de los sesenta y que la posterior, ya póstuma a comienzos de los noventa, corresponde a la novela *Jardín secreto*). En todo caso, sus producciones testimonian que las corrientes que hemos rastreado en esta sección de nuestra tesis gozan de una actual vigencia y, lejos de agotarse, están conociendo un renovado vigor.

⁵⁹⁶ *Cuentos de Adela Fernández, op. cit.*, p. 92.

5. BIOBIBLIOGRAFÍA DE FRANCISCO TARIO

5.1. Apuntes biográficos

Francisco Peláez Vega nació en Ciudad de México en 1911. Descendiente de una familia oriunda de Llanes, pasó en dicho pueblo, cuya impronta en parte de su escritura ha empezado a ser recientemente reconocida⁵⁹⁷, algunas temporadas de juventud y, más tarde, de madurez. Durante varios años (a partir de sus diecinueve) fue portero del equipo de fútbol Asturias, gozando de cierta celebridad⁵⁹⁸; otras dedicaciones que se le conocen fueron la de pianista y astrónomo aficionado, así como dueño de salas de cine en Acapulco. De su estancia allí nacería *Acapulco en el sueño*, volumen en colaboración con la fotógrafa Lola Álvarez Bravo donde Tario imprimió un peculiar sesgo a una obra en parte animada, en su génesis, por el afán de fomentar el turismo en la zona. Tras un breve periplo por Europa, se radicó con su familia en Madrid a finales de la década de los sesenta, donde permanecería hasta su fallecimiento en 1977.

5.2. Primera etapa⁵⁹⁹

Las primeras referencias a la incursión de Tario en el ámbito de la prosa remiten a una novela titulada *Los Vernonov* y construida durante tres años bajo la inspiración del realismo ruso (fundamentalmente Dostoievsky y *Los hermanos Karamazov*). No obstante, fue una obra de existencia efímera, ya que el autor la quemó poco después de terminarla.

Por tanto, la entrada propiamente dicha de Tario en el campo literario mexicano tiene lugar merced a dos libros: el cuentario *La noche* y la novela *Aquí abajo*, ambos publicados en 1943 por la Antigua Librería Robredo. Se ha señalado la aparente disparidad de estos títulos, sustentada en el carácter fantástico de los relatos del primero frente al “realista” del segundo. Así, Alejandro Toledo opina que Tario se estrena en las letras mexicanas

⁵⁹⁷ Aunque ya fue asumida por él mismo: “Por una razón u otra, Llanes ha estado siempre presente en mí” (en Chiverto, *op. cit.*, p. 275).

⁵⁹⁸ Como testimonio de esta etapa, la revista mexicana *Casa del Tiempo* publicó recientemente el *Diario de un guardameta* (también incluido en *La desconocida del mar y otros textos recuperados*), que recoge fragmentos del diario que Tario escribía, donde figuran alusiones al comienzo del noviazgo con Carmen Farrell, su posterior esposa, así como a sus primeras tentativas literarias (*vid. Casa del Tiempo* IV (49), pp. 45-49).

⁵⁹⁹ Seguimos la periodización de Alejandro Toledo, que establece una primera etapa hasta *Tapioca Inn* (1952) y una segunda desde este libro hasta el final de la trayectoria de Tario (*vid. El fantasma en el espejo*, México: Ediciones Sin Nombre, 2004).

con dos libros radicalmente opuestos; mientras que *La noche* es un libro innovador en un contexto férreamente realista y campirano, *Aquí abajo* implica una novela por completo insertable en esa tradición. Quizá la indiferencia que suscitó *La noche* lo llevó a dar a la imprenta un texto previamente escrito y de menores rupturas, pero que podría garantizar una menos estupefacta acogida del lector⁶⁰⁰.

No obstante, una lectura profunda de ambos hace replantearse esa dicotomía y permite hallar vínculos entre ellos⁶⁰¹. Toledo considera *Aquí abajo* como “un ejercicio menor”⁶⁰², novela que despierta “pocas simpatías”⁶⁰³ en el lector, mientras que José María Espinasa reivindica su valor, señalando que “*Aquí abajo* tiene cosas muy obvias (desde el título mismo), pero esto no le resta calidad. El infierno es la vida cotidiana, pero una historia de adulterio convencional (y nada apasionada) alcanza tintes de aguafuerte goyesco (el amante manco, el entierro del niño)”⁶⁰⁴. También la encomia Luis Alberto Sánchez, para quien dicha novela “sobrepasa en intensidad a los cuentos de *La noche*” y ofrece “un argumento perverso, místico y sensual”⁶⁰⁵. Esa estilización expresionista, de aguafuerte goyesco, también presente en *La noche*, escoraría *Aquí abajo* apartándola de un realismo al uso y acercándola a la obra de Roberto Arlt y del posterior Ernesto Sábato, así como al denominado “necrorrealismo” de algunos cineastas y artistas de la URSS en los años ochenta⁶⁰⁶. Mario González Suárez la

⁶⁰⁰ En José M^a Espinasa, *Ensayistas de Tierra Adentro*, México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1994, p. 131.

⁶⁰¹ El primero de esos vínculos sería que ambos comienzan a trazar un repertorio temático que el autor resumió en una lista de cuatro sustantivos: “poesía, muerte, amor y locura” (en Chiverto, *op. cit.*, p. 273).

⁶⁰² Toledo, *Lectario de narrativa mexicana*, México: Ediciones Sin Nombre / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 69.

⁶⁰³ *Ibíd.*

⁶⁰⁴ Espinasa, *El tiempo escrito*, México: Ediciones sin Nombre, 1995, p. 22. El sintagma “aquí abajo” también había sido usado por Mallarmé en su poema “Las ventanas” para condensar la tiránica sordidez de una existencia que asfixia las aspiraciones al *Azur*, al ideal. La novela presenta una anécdota de adulterio parecida a la que décadas después, de manera más convulsa y teratológica, esgrimirá la película *La posesión* (1981), del director polaco Andrej Zulawski, donde también se abordan el silencio de Dios y el grito como intento de catarsis.

⁶⁰⁵ Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid: Gredos, 1968, p. 34.

⁶⁰⁶ Precisamente Arlt sale a colación en los paralelismos que se han establecido para *Aquí abajo*, la cual “pudo haber sido escrita por un Roberto Arlt con resentimientos sociales menos agudos y un mayor sentido de la irrealidad, un Georges Duhamel más agresivo contra los convencionalismos, un Fernando Vallejo menos egocéntrico en la exhibición de su arrebato o un Kenzaburo Oé menos maduro y sobrio en el dominio de la estructura novelística. En *Aquí abajo*, desde el título nace la angustia. Se trata de la historia de la existencia ‘aquí abajo’” (Geney Beltrán Félix, “Tario furioso”, en Toledo (comp.), *Dos escritores secretos: ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2006, p. 181). Flora Guzmán atribuye al

califica de “novela terrible”⁶⁰⁷ por su crudeza, característica que la adscribiría a la vertiente de “la densidad existencial más dolorosa”⁶⁰⁸. Este será uno de los polos hacia los que oscilará la obra de Tario, la cual, como señala Vicente Francisco Torres, “no era ajena a las preocupaciones existencialistas que en los años cuarenta se ejemplificaron en la obra de José Revueltas”⁶⁰⁹. La novela ofrece un negativo del viaje iniciático ascensional, una contrapartida del mismo, una catábasis o *descensus ad inferos* (pero sin anábasis o resurrección posterior)⁶¹⁰ que, a fin de cuentas, no es más que una toma de conciencia de la propia posición del protagonista y de la desintegración de su mundo⁶¹¹. Este hecho se apunta desde el título, que remite al hartazgo

de contemplar hombres y más hombres que sobrevivían hipócrita y torpemente, de ver cómo se apretaban la boca y se mordían la lengua, a fin de que todo siguiera en silencio; de ver cómo nacían y morían, sin oficio ni beneficio, dejando tras sí una inmensa y

prosista considerado como paradigma del llamado grupo de Florida la inauguración de una “tradición negra” con *El juguete rabioso*, prolongada con *Los siete locos*, testimonial de “la cara oculta de un país (¿de una ciudad?)” (“Prólogo” a Arlt, *Los siete locos*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 16). El Astrólogo, personaje esencial en la díloga formada por esta última novela y su continuación, *Los lanzallamas*, se ubica a sí mismo y a sus cómplices en la conspiración “al otro lado de la vida” (*Los lanzallamas*, Barcelona: Piel de Zapa, 2012, p. 25). La inmersión en el mal como alternativa vital, los tintes expresionistas y la sensación de desamparo metafísico (*ibíd.*, pp. 184-188) justifican esa aproximación entre el Tario de *Aquí abajo* y el narrador argentino.

⁶⁰⁷ Mauricio Carrera y Betina Keizman, “Mario González Suárez: llevar a los lectores al terror (entrevista)”, en *El Minotauro y la sirena: entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, México: Lectorum, 2001, p. 197. Esta vertiente es ligada por Carlos Blanco Aguinaga a la irrupción del *corpus* rulfiano, que marcaría la siguiente transición: “A la curiosidad objetiva de los realistas del XIX y de los novelistas de la Revolución mexicana, curiosidad siempre un tanto moralizante, a su preocupación por la realidad histórica, a la intención político-social de los narradores de los años 30 y 40, sucede así en la prosa narrativa mexicana la pura angustia interior, sin tesis obvia; angustia que lo tiñe todo de su propio color por la penetración lírica del tema y del lenguaje” (Blanco Aguinaga, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en *Nueva novela hispanoamericana* 1, Buenos Aires: Paidós, 1976, pp. 86-87).

⁶⁰⁸ *El Minotauro y la sirena*, op. cit., p. 197.

⁶⁰⁹ Torres, “Francisco Tario rescatado”, *Tema y variaciones de literatura* 44, 2004, p. 163.

⁶¹⁰ La conciencia de que ese movimiento descendente sería intrínseco a la existencia humana es verbalizada por el protagonista del viaje celiniano cuando señala: “No se sube en la vida, se baja” (Louis-Ferdinand Céline, *Viaje al fin de la noche*, Barcelona: Edhasa, 1998, p. 570).

⁶¹¹ Tal desintegración obedecería a esa pérdida del centro y crisis de la cosmovisión occidental y de los grandes discursos ya aludida en páginas anteriores, la conciencia de la fundación sobre un abismo y de la fragilidad de la hechura del hombre occidental: “En este juego, el castillo de naipes se ha desmoronado y los andamiajes dogmáticos tradicionales acaban de hundirse ante nuestra vista. Esos artificios que son el Estado, la Religión, la Revolución, el Progreso, se ven arrastrados en el estallido del Management científico prometido al planeta entero. ¿Qué haremos con la desilusión?” (Pierre Legendre, *La fábrica del hombre occidental*, Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 10).

fúnebre estela de esputos, huesos y merecidos terrores. ¿Acaso el silencio les había dado buen resultado? Eran millones y millones de años y las cosas continuaban lo mismo⁶¹².

La voluntad de desembarazarse de ese hastío opresor y quebrar ese silencio fosilizado hallará uno de sus puntos culminantes en el afán de un grito metafísico, casi contagiado a toda la creación, el cual se convierte en una isotopía en las páginas finales. El motivo introduce cierta circularidad en la estructura de la novela, pues ya aparece aludido a modo de íncipit al comienzo del libro: “...pero un día, un irremediable día sin fecha fija, todos los hombres [...] se pondrían de acuerdo, abandonarían los lienzos y las plumas, los martillos y el papel higiénico, tomarían aliento, abrirían las bocas, se levantarían en puntas y lanzarían el grito más espantoso y dilatado de que se tiene memoria”⁶¹³.

En *Aquí abajo* asistiríamos a aquello que se ha bautizado como “degradación de la utopía” a propósito de la narrativa de Virgilio Piñera (otro autor con el que Tario presenta algunos puntos en común)⁶¹⁴, equivalente a un enfangamiento de los ideales y a la depauperación de sentido vital, que desembocarían en la condición de agonista ensimismado del yo moderno:

Ojo mortecino, pupila ensimismada, sin reflejar siquiera personas, tan sólo el Yo; orejas sobrecrecidas hasta cerrarse y escuchar su propio caracol, sin recibir ningún estímulo externo, tan sólo el ser; en sobresazón, putrefacto, jirafudo, reluctante a la circuncisión,

⁶¹² Tario, *Aquí abajo*, México: Antigua Librería Robredo, 1943, p. 240.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 7. En la ya citada novela *En el cielo*, de Mirbeau, se alude asimismo a un grito metafísico dirigido a la vastedad inhóspita del cielo: “Es extraordinario, mi pico. Hay sitios donde la tierra no se ve, donde sólo se ve el cielo. Puedo imaginarme subido a un globo, en ascenso perpetuo hacia el infinito. Es sorprendente. He tenido sensaciones inauditas. Intenta representarte esto. A mi alrededor, el cielo. ¡Ningún horizonte! ¡Ningún ruido! Sólo el paso silencioso de las nubes. Y de repente, en ese vacío incommensurable, en ese silencio de eternidades espléndidas, el ladrido de un perro que sube desde la tierra invisible. Al principio el ladrido es débil; es como un lamento; luego, poco a poco, se acentúa y es como una revuelta. Y eso dura días enteros, y noches enteras. Y me da la sensación de que es el lamento del hombre, de que es la revuelta del hombre que sube contra el cielo, sí, el ladrido es la voz misma de la tierra” (Mirbeau, *En el cielo*, *op. cit.*, p. 143). También es un grito semejante al que profiere Maldoror, horrorizado por el espectáculo del canibalismo de Dios (*vid.* Lautréamont, *op. cit.*, pp. 145-147). En las tres obras, el ladrido o aullido de los perros trasunta esa imprecación metafísica del hombre, inquiriendo sentido y expresando su sed de absoluto.

⁶¹⁴ En palabras de Andrés Neuman, en la narrativa breve del cubano “la degradación de la utopía llega hasta tal punto que al lector sólo le queda un vacío intacto, cotidiano hasta la pesadilla” (“Siete cuentistas muy raros (propuestas para una zoología fantástica latinoamericana)”, en *Miradas oblicuas*, *op. cit.*, p. 173).

sin fe y sin doctrina, sin ciencia y sin mito, sólo conciencia eternamente absurda, eternamente torturada⁶¹⁵.

Por otra parte, la afición de Tario por los novelistas rusos ha sido ya insinuada aquí. La influencia de Dostoievsky –y ese “hombre subterráneo” que alcanzaría en el protagonista de *Memorias del subsuelo* su más plena formulación– se hace especialmente patente en *Aquí abajo*, donde no resultaría gratuito leer el mensaje que Jean Cocteau atribuyó a los libros del ruso: “Estas son mi fiebre y mi violencia, de las que nada sospechan quienes me rodean”⁶¹⁶. Fernando de León, por su parte, ha señalado afinidades buñelianas con la obra de Tario: “Los cuestionamientos religiosos de Antonino, sus impresiones acerca de un cuadro del Nazareno y su dramático final, recuerdan marcadamente escenas de dos películas de Luis Buñuel: *Él* y *Nazarín*”⁶¹⁷. Según Espinasa, su protagonista “está muy cerca de los personajes existencialistas, pero lo diferencia el rango de su resentimiento, precisamente lo imperdonable y más frecuente el pobrediablismo”⁶¹⁸. Elvira, su esposa, sería “un personaje muy logrado, que llega a animalizarse de una manera muy sensual más allá de su sordidez (o gracias a ella)” a través de su infidelidad con Lauro⁶¹⁹.

Por lo que respecta a *La noche*, ya hemos indicado que diverge de la novela en cuestiones formales (ya que es un volumen de relatos integrados) y en el hecho de que el elemento fantástico está plenamente presente en varios de sus textos⁶²⁰. Ese carácter

⁶¹⁵ Gottfried Benn, *El yo moderno*, Valencia: Pre-Textos, 1999, p. 37.

⁶¹⁶ Cocteau, *op. cit.*, p. 58. Por otra parte, las afinidades entre Dostoievsky y el ulterior expresionismo no son desdeñables; claras muestras de ello son la película *Raskolnikow*, de Robert Wiene (director de *El gabinete del doctor Caligari*, con la que comparte más de un rasgo formal) y el cuadro *Lector de Dostoievsky* del checo Emil Filla (véase la **imagen 2** del apéndice).

⁶¹⁷ Fernando de León, “Francisco Tario: novelista”, *Luvina* 35, 2004, p. 32. La imaginería cristológica aproxima también la novela al desenlace de una paradigmática obra teatral expresionista de Georg Kaiser (también llevada al cine en el que es considerado uno de los filmes más expresionistas de la historia junto al *Caligari* de Wiene): *Von Morgens bis Mitternacht* (véase la **imagen 3** del apéndice). En la resolución de *Aquí abajo*, no obstante, más que la identificación del protagonista con el Ecce Homo bíblico, parecen resonar las siguientes reflexiones de Georges Bataille acerca de la literatura y el mal, donde este último se contemplaría como vía hacia una anagnórisis propia: “Pienso que el hombre está necesariamente erigido contra sí mismo y que no puede reconocerse, que no puede amarse hasta el límite si no es objeto de una condenación” (Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus, 1997, p. 60).

⁶¹⁸ Espinasa, *Ensayistas de Tierra Adentro*, *op. cit.*, p. 131.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ El propio Tario definió los cuentos de este libro como “fantásticos”, y lo mismo hizo con los de *Tapioca Inn*, un libro posterior que también comentaremos (Chiverto, *op. cit.*, p. 272). Por ende, podemos afirmar que su inserción en la fantasía fue autoasumida

cohesionador y orgánico que confiere al volumen el empleo isotópico de la escenografía nocturna ha sido señalado por Vicente Francisco Torres como un rasgo distintivo y novedoso dentro de la corriente fantástica mexicana: “En nuestro país, el cuento fantástico ha tenido cultores desde José María Roa Bárcena y Alfonso Reyes hasta Agustín Monsreal y Emiliano González. Sin embargo, ninguno de los ‘jóvenes’ que recuerdo haber leído se propuso hacer un volumen orgánico, como sería el caso de *La noche del féretro* de Francisco Tario”⁶²¹.

Humberto Rivas indica que “*La noche* tuvo que haber sido un suceso; parece que no fue así”⁶²². Aun así, pese a su repercusión modesta, el libro también ha recibido algunas críticas favorables de personalidades importantes de las letras mexicanas. Así, Salvador Novo lo consideró un libro “de hermosos cuentos”⁶²³. Y Gabriel García Márquez se pronunció acerca de uno de sus relatos, “La noche de Margaret Rose”, considerándolo uno de los mejores cuentos del siglo XX⁶²⁴. Roy Temple House, en una reseña del 44, alabó el estilo del autor, pero a un tiempo se mostró conmovido por el contenido:

If *La Noche* is in any degree autobiographical, *La Noche* itself is doubtless one of those terrible books. Francisco Tario can write beautifully, vividly, with swift power and flowing charm. And when he turns to the macabre, the classic hair-raisers were squeamish old women compared with him.

There is power and talent here. But all his characters are as mad as the pervert who wrote the obscene books to make the world suffer. Why must a patient reader be

⁶²¹ Torres, “Cuatro cultores de lo fantástico”, en *Contigo, cuento y cebolla: la ficción en México*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2000, p. 119. Torres menciona el libro por el título de su segunda edición, de 1958. Monterroso retrasa la aparición de esa voluntad de organicidad hasta el ya comentado *Los sueños de la bella durmiente* de González, para él “única obra mexicana [...] plenamente consagrada a la revelación –desde dentro, sin concesiones y con la fe indoblegable del convencido– de lo misterioso y lo incomprensible” (art. cit., p. 86). Teniendo presente que en nuestro recorrido por las vetas gótica y fantástica de la literatura mexicana han aflorado libros previos que responden a esos criterios, no compartimos la opinión del autor guatemalteco.

⁶²² Citado en Juan Carlos Ramírez, *La narrativa fantástica mexicana: realismo, nacionalismo y fantasía en la postrevolución*, Michigan: University of Michigan, 1998, p. 130.

⁶²³ Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México: Empresas Editoriales, 1965, p. 711.

⁶²⁴ El aprecio de ambos hacia parte de sus respectivas producciones era mutuo, pues Julio Farell menciona que a su padre “le encantó *Cien años de soledad*, fue uno de los libros que más le conmovieron” (Alejandro Toledo, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, *Casa del tiempo*, marzo 2001, <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mar2001/toledo.html>, consultada el 4 de junio de 2005). Para otro colombiano, René Rebetez, “La noche de Margaret Rose” es “tal vez el mejor cuento de Tario” (art. cit., p. 34).

constantly puzzled as well as shocked? The last Noche ends in a marvelous tribute to death. Is that the drift, the lesson, of the book? Or is it the author's one intention to leave the reader stunned and baffled? At any rate, it is not a dull book⁶²⁵.

Dentro del espacio literario mexicano, dicho volumen se situaría en una línea que se remontaría hasta *Noches tristes y día alegre* (1818-1819) de José Joaquín Fernández de Lizardi, “primera manifestación de influencia del pre-romanticismo europeo en las letras mexicanas”⁶²⁶ inspirada notoriamente en las *Noches lúgubres* de Cadalso y ubicada, por tanto, en la estela de Edward Young y sus *Night Thoughts*⁶²⁷. No obstante, el *ethos* que podemos detectar en el libro de Tario difiere en gran medida del afán moralizante y religioso del de Lizardi y se puede considerar, dentro de las fronteras mexicanas, heredero de un temple de ánimo “cruel, morboso, perverso y desencantado”⁶²⁸ atribuido a los textos de los autores del cenáculo de la *Revista Moderna* (ya tratados en esta tesis) y adquirido a su vez de la veta occidental del romanticismo negro, la tradición gótica y el decadentismo⁶²⁹. Recordemos que, a propósito de Baudelaire, Théophile Gautier mencionaba una serie de rasgos (algunos de los cuales presentes en esta primera etapa de la trayectoria tariana) de la literatura decadente, cuyo estilo sería

⁶²⁵ [“Si *La noche* es, en algún grado, autobiográfico, sin duda es uno de esos libros terribles. Francisco Tario puede escribir bellamente, vívidamente, con poder certero y fluido encanto. Y cuando se vuelve hacia lo macabro, los estremecedores clásicos son ancianas aprensivas en comparación con él. Hay poder y talento aquí, pero todos sus personajes están tan locos como el pervertido que escribía libros obscenos para hacer sufrir al mundo. ¿Por qué un lector paciente ha de estar constantemente perplejo y conmovido? La última noche acaba en un maravilloso tributo a la muerte. ¿Es ese el propósito, la lección del libro? ¿O es la intención del autor dejar al lector aturdido y desconcertado? En todo caso, este no es un libro aburrido”] (*Books Abroad: A Quarterly Publication Devoted to Comments on Foreign Books* 18, 1944, p. 71).

⁶²⁶ Carlos González Peña, *op. cit.*, p. 134.

⁶²⁷ Aunque dicha obra de Young suele tomarse como punto de partida de la corriente de los *graveyardists* ingleses y de la eclosión de poesía nocturna en el romanticismo, hay otros precursores, como Thomas Parnell (“A Night Piece of Death”) o Richard Blair (“The Grave”).

⁶²⁸ Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, *op. cit.*, p. 100.

⁶²⁹ José Luis Martínez emparentó al autor a raíz de la publicación de este libro con escritores como Villiers de l’Isle-Adam, Barbey d’Aurevilly o Sade, los cuales, sin embargo, no se hallarían entre sus lecturas: “Más tarde he averiguado con decepción para mis suposiciones que Francisco Tario aún no los conoce y no tiene un gran interés en ellos. Sé que, en cambio, es muy constante lector de los novelistas rusos, que ha frecuentado hace años a D’Annunzio y lee ahora con discreto interés a los novelistas contemporáneos” (“Prólogo” a *La puerta en el muro*, *op. cit.*, p. 7). Se han apuntado también otros parentescos: “Muchos de los cuentos de *La noche* muestran universos hiperbólicos parecidos a los de cierta literatura del francés Boris Vian, diez años menor que Tario. Acaso *La noche* sea el libro en el que mejor se aprecian las afinidades con su coterráneo Pedro F. Miret” (Alberto Arriaga, “El regreso del fantasma”, *Milenio*, 2004, <http://www.milenio.com/mexico/milenio/notaanterior.asp?id=247576>, consultada el 27 de marzo de 2008).

ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue [...], s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie [...]. A l'encontre du style classique, il admet l'ombre et dans cette ombre se meuvent confusément les larves des superstitions, les fantômes hagards de l'insomnie, les terreurs nocturnes, les remords qui tressaillent et se retournent au moindre bruit, les rêves monstrueux qu'arrête seule l'impuissance, les fantaisies obscures dont le jour s'étonnerait, et tout ce que l'âme, au fond de sa plus profonde et dernière caverne, recèle de ténébreux, de difforme et de vaguement horrible⁶³⁰.

Podría decirse que Tario, con un marcado *goût du sombre*⁶³¹, maneja a modo de ingredientes de los cuentos de *La noche* lo que Hjalmar Hjorth Boyesen bautizó como “the conventional machinery of Romantic fiction: night, moonlight, dreams”⁶³², abrevando también de algunos elementos surrealistas y expresionistas para cimentar una escenografía que sincrónicamente comparte ciertos rasgos con la obra de algunos de los Contemporáneos (fundamentalmente, Xavier Villaurrutia), sintomática de una corriente no por subterránea menos relevante en las letras mexicanas y que en décadas posteriores cristalizará en un proyecto colectivo con la obra de la Generación del Medio Siglo, que ya hemos abordado en páginas precedentes.

⁶³⁰ [“Ingenioso, complicado, erudito, lleno de matices e investigaciones, siempre empujando los límites del lenguaje [...], forzándose a sí mismo a expresar el pensamiento en lo que tiene de más inefable, y la forma en sus contornos más vagos y evanescentes, escuchando, a fin de traducirlas, las sutiles confidencias de la neurosis, las confesiones de la pasión envejecida que se deprava y las atrevidas alucinaciones de la idea fija que se va transformando en locura [...]. En oposición al estilo clásico, admite el ensombrecimiento, y esas sombras pululan con las larvas de la superstición, los pálidos fantasmas de insomnio, los terrores nocturnos, el remordimiento que comienza y retrocede al menor ruido, los sueños monstruosos alentados solo por la impotencia, las fantasías oscuras ante las que el día se sorprende, y todo lo que de lo oscuro, lo informe y lo vagamente horrible oculta el alma en su más profunda y lejana caverna”] (“Préface” a Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris: Lemerre, 1868, p. 20).

⁶³¹ Sergio Fernández plantea esto como un aspecto idiosincrático de la cultura mexicana en sus diversas manifestaciones: “Como si fuera privativamente mexicano, el deleite por los temas sombríos se enseñoorea no sólo de la novela, sino de la poesía, de la dramaturgia, de la escultura y la pintura; de las artes menores del diseño” (*op. cit.*, p. 23).

⁶³² [“La maquinaria convencional de la ficción romántica: noche, luz lunar, sueños”] (Boyesen, “Novalis and the Blue Flower”, *Atlantic Monthly* 36 (218), 1875, p. 695).

La obra de Tario funcionaría, así, como un puente o gozne que insufla caudal a esa corriente que fluye en sordina⁶³³. En esta situación *La noche* sería un libro capital, en un momento, mediados del XX, cuando en México lo fantástico devino “un efecto con profundas repercusiones subversivas, ya que dudar de la realidad pareció la mejor manera de acorralar a la ideología”⁶³⁴. Se erigiría, además, como una muestra privilegiada de una “literatura de la diferencia”⁶³⁵, en la que se aunarían romanticismo y fantasía, y de la cual serían representativos cuentos como “Gaspar Blondín”, de Juan Rodríguez de Montalvo, o “Quien escucha su mal oye”, de Juana Manuela Gorriti, muy presentes en antologías dedicadas al cuento fantástico hispanoamericano del XIX. Ambos, según Phillipps-López, “documentan un gusto literario, muy marginal desde luego en Hispanoamérica, por la representación romántica del lado sombrío, desidealizado de la realidad, gusto que Mario Praz llamó ‘agonía romántica’”⁶³⁶. No obstante, diferimos parcialmente de esta crítica en lo que respecta al grado de marginalidad de dicha corriente, pues solo en nuestro anterior repaso diacrónico por la literatura mexicana hemos podido constatar que esta ofrece vigorosas muestras de la misma, aunque hayan recibido poca atención crítica o lectora.

En la cultura occidental, la noche se erige como un ámbito en el cual los rótulos se descolocan, las categorías se desplazan, las identidades se trastocan y los contornos se desdibujan. La maquinaria diurna –“con sus bielas bien lubricadas, con sus rótulos satisfactorios”⁶³⁷– falla entonces, rigen los mecanismos del sueño (en este caso, de la pesadilla)⁶³⁸ y ceden paso a una lucidez que no es la de los sentidos convencionales. La

⁶³³ En un sentido más amplio, el libro aglutinaría algunas de aquellas vertientes que Juan Eduardo Cirlot bautizó como “posrománticas”: “las tendencias simbolista, intimista, neorromántica e incluso la expresionista” (*Introducción al surrealismo*, *op. cit.*, p. 78).

⁶³⁴ Agustín Cadena, “El tiempo destrozado de Amparo Dávila”, *Tierra Adentro* 95, 1998-1999, p. 52.

⁶³⁵ Phillipps-López, *op. cit.*, p. 27.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 26. El texto “Un romántico”, del venezolano Fermín Toro, es una clara sátira a estas tendencias (*vid.* “Un romántico”, en Guillermo Díaz-Plaja, *Literatura hispanoamericana XI (Pensamiento · Realismo · Modernismo)*, Madrid: Magisterio Español, 1979, pp. 133-136).

⁶³⁷ Cortázar, *Cuentos completos /I*, Madrid: Alfaguara, 1999, p. 371.

⁶³⁸ Han sido definidos, junto con los de *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila, como “racconti scritti ai margini del sogno, figli del delirio demoniaco o di una specie di ipnosi poetica” [“cuentos escritos en los márgenes del sueño, hijos del delirio demoníaco o de una especie de hipnosis poética”] (Centro di azione latina, *Messico vol. I*, Milano: SIPEC, 1962, p. 290). Juan Antonio Molina Foix, al hablar de las *Escalas melografiadas* por César Vallejo, resalta su sentido de lo onírico y lo subjetivo, por el cual “podrían adscribirse a la modalidad del cuento psicopatológico, que en América Latina ya había sido cultivado por el uruguayo Horacio Quiroga en sus *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917)” (*Álter Ego. Cuentos de dobles (una antología)*, Madrid: Siruela, 2007, p. 335).

noche transfiguradora aparece explícitamente en Cortázar en el texto “Noches en los ministerios de Europa”, donde se plasma cómo, privándolos de “la sílaba que los enmascara”, convierte esos espacios (canónicamente destinados a una función regularizadora) en “lo que quizá realmente son, bocas de sombra, entradas de bátrato, citas con un espejo donde ya no se reflejan las corbatas o las mentiras del mediodía”⁶³⁹. Al comienzo de *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato, también se registra esa capacidad del anochecer, concebido como “un misterioso acontecimiento” cuyos efectos se notan en que:

todo es diferente: los árboles, los bancos, los jubilados que encienden alguna fogata con hojas secas, la sirena de un barco en la Dársena Sur, el distante eco de la ciudad. Esa hora en que todo entra en una existencia más profunda y enigmática. Y también más temible, para los seres solitarios que a esa hora permanecen callados y pensativos en los bancos de las plazas y parques de Buenos Aires⁶⁴⁰.

En el relato “Mater Tenebrarum”, de Pilar Pedraza, se hace alusión a “esa hora de la noche en que hay un doblez en el tejido del mundo y dejan de regir según qué sentidos y leyes de la naturaleza”⁶⁴¹; una idea muy similar subyace en la letra de la canción “Night Time”, del grupo *afterpunk* Killing Joke⁶⁴², o en varios poemas de

⁶³⁹ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 1967, p. 77. El autor argentino traslada esto al plano de la vivencia cuando explica: “cada vez que paseo aquí por París, solo, de noche, sé muy bien que no soy el mismo que, durante el día, lleva una vida común y corriente. [...] es evidente que ese hecho de ponerse a caminar por una ciudad como París o Buenos Aires durante la noche, que ese estado ambulatorio en el que, en un momento dado, dejamos de pertenecer al mundo ordinario, me sitúa con respecto a la ciudad y sitúa a la ciudad con respecto a mí en una situación que a los surrealistas les gustaba llamar ‘privilegiada’. Es decir que, en ese preciso momento, se producen el pasaje, el puente, las ósmosis, los signos, los descubrimientos. Y todo esto es lo que generó, en gran parte, lo que yo he escrito en forma de novelas o de relatos” (en Tristán Bauer, *Cortázar*, Argentina: La Zona, 1994). Tanto en el citado texto como en esta entrevista (más adelante) aflora el nombre de Paul Delvaux como un artista cuya obra podía ilustrar, en el terreno pictórico, estos transportes nocturnos.

⁶⁴⁰ Sábato, *Sobre héroes y tumbas (vol. I)*, *op. cit.*, pp. 17-18. La valoración de la noche como ámbito del miedo y, a un tiempo, del posible acceso a una sabiduría más honda (donde el sueño jugaría un importante papel), obtuvo un claro impulso en el Romanticismo, y conduce a la siguiente pregunta formulada por Béguin: “Est-ce moi qui rêve la nuit? Ou bien suis-je devenu un théâtre où quelqu'un, quelque chose, déroule ses spectacles, tantôt dérisoires, tantôt pleins d'une inexplicable sagesse?” [“Soy yo quien sueña la noche? ¿O bien me convierto en un teatro donde alguien, alguna entidad, desarrolla sus espectáculos, tanto ridículos como plenos de sabiduría inexplicable?”] (Béguin, *op. cit.*, p. vii).

⁶⁴¹ En *Felices pesadillas: los mejores relatos de terror aparecidos en Valdemar (1987-2003)*, Madrid: Valdemar, 2005, p. 963.

⁶⁴² Especialmente en su alusión al desvelamiento de “the face behind the mask” [“el rostro tras la máscara”] (Killing Joke, “Night Time”, en *Night Time*, Reino Unido: EG, 1985).

Georg Trakl⁶⁴³. Asimismo, las horas nocturnas conforman un ámbito propicio a la manifestación de lo fantástico, como ya explicitó Hoffmann al titular *Nocturnos* algunas de sus más importantes contribuciones a este terreno⁶⁴⁴. Como advierte Remo Ceserani, “la ambientación preferida por lo fantástico es la del mundo nocturno”⁶⁴⁵. Asimismo, lo fantástico y lo gótico se hermanan en esa filiación; así, resulta sintomático el empleo del sintagma “literatura de la noche” en varios lugares de *La novela gótica en España*, de

⁶⁴³ Para Brassai, eminente fotógrafo de la noche, esta “only suggests things, it doesn’t fully reveal them. Night unnerves us, and surprises us with its strangeness; it frees powers within us which were controlled by reason during the day” [“sugiere las cosas, no las revela por entero. La noche nos encuentra y nos sorprende por su extrañeza; ella libera en nosotros las fuerzas que, durante el día, son dominadas por la razón”] (citado en Annick Lionel-Marie, “Letting the Eye Be Light”, en Alain Sayag y Annick Lionel-Marie, *No Ordinary Eyes*, London: Hayward Gallery, 2000, p. 157). El artista húngaro se reconoció impelido por búsquedas que podemos considerar semejantes a las de Tario cuando escribió los cuentos de *La noche*: “Drawn by the beauty of evil, the magic of the lower depths, having taken pictures for my ‘voyage to the end of night’ from the outside, I wanted to know what went on inside, behind the walls, behind the façades, in the wings: bars, dives, night clubs, one-night hotels, bordellos, opium dens. I was eager to penetrate this other world, this fringe world, the secret, sinister world of mobsters, outcasts, toughs, pimps, whores, addicts, and [sexual] inverts” [“Atraído por la belleza del mal, la magia de los bajos fondos, habiendo captado desde el exterior escenas de mi ‘viaje al fin de la noche’, quise conocer lo que sucedía en su interior, tras los muros, tras las fachadas, en sus alas: bares, divas, centros nocturnos, hoteles de paso, burdeles, fumaderos de opio. Estaba ansioso por conocer ese otro mundo, el mundo secreto, siniestro, de los parias, los rudos, los alcahuetes, las prostitutas, los adictos y los invertidos”] (Brassai, *The Secret Paris of the 30’s*, London: Thames & Hudson, 1976, n.p.). Guiado por lo que su ocasional *cicerone* Jacques Prévert denominó “la belleza de lo siniestro”, consideraría ese “reino secreto” como la faz más auténtica de la urbe.

⁶⁴⁴ El alemán, no obstante, estaba haciéndose eco de la tendencia romántica a ampliar a otras artes el uso del término “Nocturno”, inicialmente aplicado a determinada composición musical (a la que, en su vertiente chopiniana, el propio Tario rinde homenaje en “La noche del vals y el nocturno”). En el XIX hispanoamericano ya bautizaron algunos de sus poemas como “nocturnos” autores como Justo Sierra, Juan Antonio Pérez Bonalde o Manuel Acuña. Se consolida como subgénero lírico en el modernismo (los primeros nocturnos modernistas fechados son los de Julián del Casal), con el camino allanado por el citado Acuña y por Silva, Darío o Lugones, extendiendo su vigencia hasta mediados de los 20. Uno de los puntos caracterizadores del nocturno como género sería que en él “la noche se ofrece como el ámbito de lo oculto, en consecuencia, es el *hic et nunc* ideal para el asalto de temores profundos y de deseos no confesados” (María Amelia Arancet Ruda, “Nocturno Oliverio. El nocturno como clave de lectura de *En la masmédula*”, *Espéculo* 39, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/girondo.html>, consultada el 9 de mayo de 2009).

⁶⁴⁵ Ceserani, *Lo fantástico*, Madrid: Visor, 1999, p. 113. Ursula Kroeber Le Guin tituló su colección de ensayos dedicados a la fantasía literaria *The Language of The Night*, ligando lo nocturno a una revelación mítica y arquetipal que requiere coraje para acceder a ella: “When you open the curtains you don’t know what may be out there in the night. Maybe starlight; maybe dragons; maybe the secret police. Maybe the Grace of God. Maybe the horror of death. They’re all there. For all of us” [“Cuando abres las cortinas, desconoces qué puede haber ahí fuera en la noche. Quizá la luz de las estrellas; tal vez dragones; quizá la policía secreta. Puede que la gracia de Dios. O el horror de la muerte. Todo ello está ahí, para todos nosotros”] (Le Guin, *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York: Ultramarine Publishing, 1980, p. 79). El precursor del romanticismo Jean Paul se apartó ligeramente de esta apreciación; para él, el vuelo de lo fantástico era equiparable no a un ave diurna o nocturna, sino a la polilla, la mariposa del crepúsculo (*vid.* Neil Cornwell, *op. cit.*, p. 21).

Miriam López Santos, como procedimiento de sustitución léxica para referirse a la narrativa gótica⁶⁴⁶. Carmelo Lisón Tolosana habla de una “escenografía nocturna”, que

quiebra la frontera entre dos ontologías o formas de ser, descubre otra cara o faz, algo escondido y oculto, un espacio y orden diferentes. El vocabulario de la noche incluye en su campo asociativo a lo insólito, enigmático e insondable, a la emoción y al sobresalto y engloba a universos analógicos en los que predominan imágenes fúnebres, la muerte y la tumba. La gramática de la noche conjuga, además, la agri dulce aventura extraña, de fuera, marginal, ni social ni natural con la sorprendente experiencia solitaria, pasiva, difícil, temible y siempre peligrosa. En el trasfondo nocturno laten la vacilación y la duda, asoma perturbador el miedo⁶⁴⁷.

El modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera ya daba cuenta de tal dimensión de la noche, propiciadora al afloramiento de lo oculto en su “Tristísima Nox”: “La noche es formidable: hay en su seno / formas extrañas, voces misteriosas; / es la muerte aparente de los seres, / es la vida profunda de las cosas. / Dios deja errar lo malo y lo deforme / en las sombras nocturnas: de su encierro / salen brujas y fieras y malvados”⁶⁴⁸.

Frente a la tendencia sublimadora y trascendentalizadora de fábulas y novelas caballerescas (los *romances* anglosajones), obras como la de Tario darían pábulo al potencial transgresor de la fantasía, vehículo de alteridad: “From a rational, ‘mono-

⁶⁴⁶ Vid. López Santos, *op. cit.*

⁶⁴⁷ Lisón Tolosana, *La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas*, Madrid: Akal, 2004, 57-58.

⁶⁴⁸ En Iván A. Schulman y Evelyn Picón Garfield (eds.), *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*, San Juan: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1999, p. 43. El pasaje hace pensar en el título del Capricho 71 de Goya, emitido por las criaturas de la noche: “Si amanecemos vamos”, así como en la posterior reflexión batailleana acerca de la relación entre crimen y nocturnidad: “En effet, le crime appelle la nuit; le crime sans la nuit ne serait pas le crime” [“En efecto, el crimen llama a la noche; el crimen sin la noche no sería crimen” (Bataille, *OEuvres complètes*, vol. X, Paris: Gallimard, 1987, p. 279). Este maridaje subyace en los hábitos del huysmaniano protagonista de *La vejez de Heliogábalo*, novela decadente de Antonio de Hoyos y Vinent, de quien se dice que, durante una etapa de su vida, fue “devoto de la noche, porque la noche es la amparadora del misterio, del vicio y de la muerte. Porque en la noche se da cita el aquelarre de los que padecen sed de lujuria, en la noche vivió su vida de quimera” (Madrid: Mondadori, 1989, p. 78). Más adelante, en una tentativa de equilibrar esta visión con aspectos positivos, se dice que “para él, la noche tenía un encanto de rito, un rito bárbaro en que fuese incienso el acre olor a sangre y lujuria, litúrgica lámpara la luna y órgano el sonsonete de una voz que pregonara amor con gemido monótono, plañidero, semejante a un lamento. Amaba la noche porque la noche es piadosa y en sus propicias sombras vive aún la ilusión. El día es demasiado cruel; su luz cruda pone de relieve las máculas, las deformidades y los horrores. ¡Y hay rostros que nos hacen pensar en la mano demoledora de la señora Muerte! En cambio las tinieblas nocherniegas borran, esfuman y dejan sospechar una Ofelia en la silueta de cualquier trotacalles que pasea su hambre y su tedio canturreando un estribillo canalla” (*ibid.*, pp. 101-102).

logical' world, otherness cannot be known or represented except as foreign, irrational, 'mad', 'bad' [...]. The 'other' expressed through fantasy has been categorized as a negative black area –as evil, demonic, barbaric– until its recognition in the modern fantastic as culture's 'unseen'”⁶⁴⁹. Dicha otredad halla en la noche un cauce privilegiado para su manifestación, debido a esa aludida relajación del control racional: “Cada día está pensado y calculado, pero la noche no está premeditada. La Biblia está a un lado, pero el camión está al otro. La noche, ¡cuidado con esa puerta oscura!”⁶⁵⁰. De este modo, el cronotopo nocturno da carta blanca a lo desusado, como ilustra el siguiente poema de Rafael Lasso de la Vega:

en la hora
de mayor silencio
se insinúan emociones diversas
que concurren a que la noche sea
más misteriosa que el misterio
El corazón escucha las palabras
más distantes
los ecos más lejanos [...]
Y [habrá] muchas cosas que no viéndolas
nadie podría imaginar
Por ejemplo –
que en los jardines
y en los museos
las estatuas
se pusiesen a conversar
cosas posibles e imposibles⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ [“Desde un mundo racional, ‘monológico’, la otredad no puede ser conocida o representada salvo como algo extranjero, irracional, ‘loco’, ‘malo’ [...]. Lo ‘otro’ expresado por medio de la fantasía ha sido caracterizado como un área negra, negativa –como maligna, demoníaca, bárbara hasta su reconocimiento en lo fantástico moderno como lo ‘no visto’ de la cultura”] (Jackson, *Fantasy, op. cit.*, p. 101).

⁶⁵⁰ Djuna Barnes, *El bosque de la noche, op. cit.*, p. 96. Más adelante se dice que el metafórico árbol de la noche (recuérdese a Gorostiza y Dueñas) “es el más duro de escalar, el más árido, el de ramas más inhóspitas, el más áspero al tacto, y exuda una resina y gotea un caucho en la palma con el que nosotros no contábamos” (*ibíd.*, p. 99).

⁶⁵¹ Rafael Lasso de la Vega, *Antología*, Madrid: Rialp, 1975, pp. 32-33.

Abordar con detalle la nutrida tradición literaria de lo nocturno excedería con mucho los propósitos de este estudio, pero en el ámbito mexicano es palmaria su importancia en los modernistas de entresiglos, en el grupo de Contemporáneos (fundamentalmente en la poesía de Villaurrutia⁶⁵², aunque también está presente en manifestaciones menos conocidas como “Río”, de Emmanuel Palacios) y, como ya hemos comentado anteriormente también, en la Generación del Medio Siglo. Tario se sirve de esa escenografía, de ese vocabulario y esa gramática para dar voz a los noctámbulos⁶⁵³ y visibilizar esa zona oculta y silenciada⁶⁵⁴ de la cultura en un proyecto que “despotrica contra los escrúpulos y pruritos patrióticos, contra las certezas científicas y sus logros, contra la respetabilidad y el sentimentalismo de las clases medias y la frivolidad y snobismo de la burguesía”⁶⁵⁵, asumiendo el papel de “burlón impertinente y corrosivo”⁶⁵⁶. Asimismo, y como ya apunta Lisón Tolosana en sus palabras, la noche forma parte del ámbito de lo indecible, cuya naturaleza es inaccesible al saber convencional, a los asedios racionales, algo ya presente en la poética tariana: “Nadie ha explicado satisfactoriamente lo que es la noche. Y mucho peor que nadie, del modo más brutal y rudimentario, los astrónomos. ¡Oh, qué tiene que ver la noche de los prostíbulos, y los templos cerrados, y los hospitales, con la noche de que hablan los astrónomos!”⁶⁵⁷.

⁶⁵² Especialmente con su serie de “Nocturnos”, que Octavio Paz definió como “poesía habitada por una doble oposición: el sueño y la vigilia, la conciencia y el delirio” (“Prólogo” a Villaurrutia, *Antología*, México: FCE, 1980, p. 42). Para José Luis Martínez, “los libros culminantes de poesía de los Contemporáneos [se mostraban] obsesionados por la muerte” (“El momento literario de los Contemporáneos”, *Letras Libres* año 2, 15, 2000, p. 62).

⁶⁵³ No hay que olvidar que el “lobo estepario” epónimo de la novela de Hesse, epítome del personaje desubicado, reconcentrado y bohemio, se postulaba con explicitud como “hombre nocturno” (Hesse, *op. cit.*, p. 41) resuelto a consignar fielmente “un paseo por el infierno, un paseo, ora lleno de angustia, ora animoso, a través del caos de un mundo psíquico en tinieblas, emprendido con la voluntad de atravesar el infierno, mirar frente a frente el caos, soportar el mal hasta el fin” (*ibid.*, p. 22).

⁶⁵⁴ Ya una figura magistral al respecto como Cortázar consideraba que “el sentimiento de lo fantástico” estriba en buena parte en orientar la contemplación hacia “lo que todavía no sabemos ver” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, *op. cit.*, p. 47).

⁶⁵⁵ Esther Seligson, en Tario, *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, México: INBA, 1988, contratapa.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ Tario, *Equinoccio*, México: Antigua Librería Robredo, 1946, p. 9. La voz enunciativa parece compartir aquí la visión de la noche elusiva al conocimiento cartografiado científicamente proporcionado por el astrónomo que hallamos en un poema de Walt Whitman: “When I Heard the Learned Astronomer”. No obstante, el acceso a ese conocimiento no sería inocuo: “la noche tiene su precio”, como le avisa al protagonista la vampira Mae en el filme *Near Dark*, de Kathryn Bigelow. En las *Noches de octubre*, de Nerval, el protagonista es testigo de ciertas sordideces nocturnas en un determinado momento, y su cicerone le cita unos versos de Dante a modo de advertencia: “*Or sie forte*

Tal es el marco en que se desenvuelven las historias narradas en este libro distinguido, según José Luis Martínez, por “un tono de inusitada originalidad y una poderosa materia imaginativa en la que los mundos lívidos y crueles de la locura y de la pesadilla, la obsesión mórbida y toda la gama de la danza macabra se expresaban en relatos capaces de interesar con violencia a sus lectores”⁶⁵⁸.

El título del mismo es un paratexto capital, que nos informa acerca de la temática que va a abordarse. Tiene, por tanto, un carácter esencializador, que va a acotarse y concretarse en cada uno de los quince relatos. La estructura de sus respectivos títulos consta, a su vez, de sintagmas nominales que comparten el mismo núcleo que el título global de la obra –“noche”–, el cual va a acompañarse de complementos que señalan a los protagonistas de los mismos: “La noche del féretro”, “La noche del buque naufrago”, “La noche del loco”, “La noche del vals y el nocturno”, “La noche de los cincuenta libros”, “La noche de la gallina”, “La noche del perro”, “La noche de Margaret Rose”, “La noche del muñeco”, “La noche de los genios raros”, “La noche del traje gris”⁶⁵⁹, “La noche de ‘La Valse’”, “La noche del indio”, “La noche del hombre” y “Mi noche”. Estos “strange tales of the morbid and macabre”⁶⁶⁰ están protagonizados por tales personajes, que conforman un muestrario de seres paratópicos a los cuales se otorga voz, reservándose “para cada uno de ellos un pequeño drama casi siempre doloroso, fatal, grotesco, nunca feliz ni gracioso”, narrado “en la mayoría de los casos, desde dentro de ellos”⁶⁶¹. Excepto en los cuentos 8, 12 y 14, la instancia narrativa recae sobre el personaje o uno de los personajes aludidos en el título correspondiente. Una

ed ardito; omai si scende per si fatte scale” [“Sé fuerte y osado. En esta clase de escala bajaremos ahora”] (Nerval, *Noches de octubre y Paseos y recuerdos*, Madrid: Calpe, 1923, p. 29).

⁶⁵⁸ En Tario, *La puerta en el muro*, op. cit., pp. 6-7. De esta década data una significativa anécdota narrada por Octavio Paz, referida a cuando él y Elena Garro fueron vecinos del matrimonio formado por Tario y Carmen Farell. Paz y Garro comenzaron a oír en un piso contiguo ruidos estridentes, risas, graznidos y gritos. Alarmados, indagaron en el edificio hasta descubrir que esos ruidos eran debidos a que Antonio Peláez, con ayuda de su hermano, grababa dramatizaciones de textos de terror (como *Drácula*) elaborando artesanalmente los efectos sonoros (Christopher Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana*, op. cit., p. 487).

⁶⁵⁹ La biografía de prendas de ropa, de utensilios o de accesorios cuenta con varios precedentes mexicanos: “Historia de un peso” (breve narración ligada a “La mulata de Córdoba”), “Aventuras de una casaca”, de Guillermo Vigil y Robles”, “Memorias de un paraguas”, de Manuel Gutiérrez Nájera, “Dos infortunados”, de Amado Nervo (donde un rubí y un brillante narran sus respectivas vicisitudes) e “Historia de un frac”, de Francisco Rojas González, historia plagiada en el argumento de la película hollywoodiense *Seis destinos*.

⁶⁶⁰ [“Extraños cuentos de lo mórbido y lo macabro”] (Kessel Schwartz, *A New History of Spanish American Fiction. Vol. II*. Miami: University of Miami Press, 1972, p. 278).

⁶⁶¹ Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX: 1910-1949*, México: Antigua Librería Robredo, 1949, p. 228. Las cursivas son mías.

importante consecuencia de esto será la inversión del procedimiento convencional del relato fantástico –aunque no todos los cuentos del libro caen bajo este membrete–, consistente en focalizar el argumento manifestando el punto de vista de las víctimas o testigos de lo fantástico, no el de sus agentes.

Al atender al discurso de estos últimos, quebrando así el aparentemente irrompible “silencio de ese ‘otro lado’ que se opone al mundo de la normalidad cotidiana”⁶⁶², estos textos completan las cosmovisiones tradicionalmente otorgadas por lo fantástico en literatura, pues permiten que “ningún resquicio quede sin llenar”⁶⁶³. Rosalba Campra, al constatar el habitual silencio de la criatura fantástica, se plantea los siguientes interrogantes: “¿Por qué el lector debe conocer solamente la versión de la víctima? ¿Por qué los fantasmas no hablan de sí mismos?”⁶⁶⁴. Considera que dicho silencio es “de una densidad y calidad particular, tan consolidado en el género que ha terminado por parecer natural y necesario”⁶⁶⁵. Gérard Stein ya se refirió a esto a propósito de la archiconocida novela de Bram Stoker, donde “seul Dracula se tait. C’est en fait autour de son silence que se constitue le discours des autres, qui est essentiellement discours sur lui”⁶⁶⁶. Ese silencio sería quebrado en *The Dracula Tape* (1975) de Fred Saberhagen, donde el conde transilvano da su versión de la historia. Un año después Anne Rice, con *Entrevista con el vampiro*, abunda con éxito en esa línea de consignación del testimonio del no-muerto⁶⁶⁷.

⁶⁶² Campra, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991, p. 57. La especialista argentina señala que parecen haber sido los fantasmas los primeros en recibir esa voz, y aduce como ejemplo de ello “El espectro”, de Horacio Quiroga. Se trata de un procedimiento que a partir de los setenta adquirió carta de naturaleza, aparejado a un replanteamiento del problema de la otredad. Hasta entonces domina una tendencia según la cual “el otro, tanto histórica como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad” (*ibid.*, p. 59). En este sentido, Elton Honores subraya “el darle voz al ser sobrenatural que usualmente carece de ésta: el fantasma” como un uso relevante en la literatura fantástica peruana contemporánea (“Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario”, en Elton Honores (coord.), *Lo fantástico en Hispanoamérica*, Lima: Cuerpo de la Metáfora, 2011, p. 31).

⁶⁶³ Campra, *art. cit.*, p. 69.

⁶⁶⁴ Campra, *Territorios de la ficción: lo fantástico*, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁶⁶ [“Solo Drácula se calla. Es en realidad alrededor de su silencio donde se constituye el discurso de los otros, que es esencialmente discurso sobre él”] (Stein, “*Dracula* ou la circulation du ‘sans’”, *Littérature* 8, 1972, p. 85).

⁶⁶⁷ Katarzyna Ancuta considera que esa novela supone un punto de inflexión, atribuyéndole un carácter de precursora que, no obstante, sería matizable dados otros ejemplos mencionados en este estudio: “Rice’s *Interview With the Vampire* revolutionised Gothic by shifting the empathy centre onto the

David Roas ha hecho notar que, hasta fechas relativamente recientes en que el proceder se ha generalizado en los relatos españoles de corte fantástico, la perspectiva del *otro* acerca de los hechos “no nos interesaba, puesto que en quien nos reflejábamos era en el humano —el protagonista— que sufría el acoso del ser imposible”⁶⁶⁸. En *La noche* se nos proporciona una inmersión a esas realidades paralelas en las que se desarrollan la vida y las reflexiones de los entes aparentemente inanimados⁶⁶⁹, de los marginados⁶⁷⁰ (ya sean humanos segregados por su aspecto o su conducta, o animales) o (valga la paradoja) de los muertos. De esta manera, “como en las viejas fábulas, asistimos a la intimidad de unas criaturas cuyo lenguaje solemos ignorar”⁶⁷¹.

Lo paratópico de la literatura de Tario está, más que en el plano de la expresión⁶⁷², en el de los contenidos de este “libro de pesadillas, fantasmas y pretensiones macabras”⁶⁷³. Los recursos empleados por Tario en él no destacan por su novedad radical, pero sí por su sistematización en un mismo volumen como factores integradores de quince relatos que componen un libro singular en el campo literario del México de la época. Así, muestra la tradición gótica, de la cual beben los textos de forma patente, y su querencia por el exceso y por lo abyecto, por aquello que se dice “como nuestro otro, como el doblez nocturno de la leyenda magnífica”⁶⁷⁴. Ese exceso operaría al modo de

figure of the supernatural villain and promoting group identification with the ‘monster’” [“*Entrevista con el vampiro*, de Rice, revolucionó el gótico al desplazar el centro de empatía hacia la figura del villano sobrenatural y promover la identificación grupal con ‘el monstruo’”] (Ancuta, *Where Angels Fear to Hover*, op. cit., p. 2).

⁶⁶⁸ Roas, *Tras los límites de lo real*, op. cit., p. 169.

⁶⁶⁹ La prosopopeya de objetos es un recurso al que también acuden autores afines a Tario como Julio Garmendia o Felisberto Hernández. En la veta fantástica mexicana, prosigue por ejemplo en la obra de Alberto Chimal o Cecilia Eudave, concretamente en algunos de los cuentos recogidos en *Grey* por el primero o *Invenções enfermas*, de la segunda.

⁶⁷⁰ Hans Mayer, tras poner de manifiesto cómo el programa de la Ilustración y sus prolongaciones tienen una deuda con los marginados, con los ubicados fuera de la norma, establece una distinción, partiendo de la tragedia griega, entre marginados intencionales (voluntarios) y existenciales (cuya condición marginal viene dada por las circunstancias y no es escogida por una inclinación volitiva del propio sujeto y asumida en consecuencia) (Mayer, *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío*, Madrid: Taurus, 1999, p. 16). La obra de Tario abarca ambas clases.

⁶⁷¹ Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX: 1910-1949*, op. cit., p. 228.

⁶⁷² Esta obedece en su mayor parte a técnicas convencionales y a un estilo en algunos momentos un tanto anacrónico, salvo en “La noche de los genios raros”, que anticipa los acercamientos al teatro del absurdo de sus piezas teatrales posteriores, o “Mi noche”, de corte experimental.

⁶⁷³ Sara Sefchovich, “Filosofía y literatura: La hora de los catrines”, en Rafael Pérez Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política: El México de los 40*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1990, p. 312.

⁶⁷⁴ Kristeva, *Poderes de la perversión*, p. 215. Ya hemos aludido a la inclinación de lo fantástico hacia ese “doble nocturno”. Al respecto, dice Louis Dice Vax que “el mal es más inquietante que el bien, y

un espejo de la condición humana refractada en esa galería de entes representativos de lo que Santaella denomina “el antihéroe de la noche”. Este “es un ser segregado a los suburbios, a las ‘orillas’ del conocimiento”⁶⁷⁵, cuya posición paratópica, liminar, marginal⁶⁷⁶ le permitiría una visión desautomatizada del hombre y sus sistemas de conducta y de valores, que Tario no vacila en golpear⁶⁷⁷. Carlos Fuentes opinaba que “sólo el artista puede redimir a Caín, el perseguido, el extranjero, el criminal, el outsider”⁶⁷⁸; y Tario mostró un vivo interés por convertir a estos paradigmas de marginalidad en protagonistas de sus relatos y canalizar a través de ellos un caleidoscopio de miradas oblicuas, heteróclitas, alentadas por “the search for a different perspective from which to view the gloom of humanity”⁶⁷⁹. En esa búsqueda traza un

lo fantástico está ligado a la aprehensión de los valores negativos. El arte y la literatura fantásticos se nutren sobre todo de repulsas, apreciando lo que rechazan la ciencia, la moral, la religión y el buen gusto: prodigios que perturban el orden del mundo, vicios monstruosos, misas negras, ‘fenómenos de feria’” (Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid: Taurus, 1981, p. 18). La elección de algunos protagonistas fuertemente antiheroicos podría hallar su respuesta en las siguientes palabras de Arreola acerca del impacto que suelen ejercer sus ejemplos: “Al hombre en general nunca le ha servido el ejemplo del que llamamos sabio o santo, pero tampoco el héroe positivo; en cambio el héroe negativo sí, por la capacidad que tenemos de convertir en vicio cualquier apetito de nuestra naturaleza que originariamente fue necesidad auténtica” (Arreola, *Breviario alfabético*, México: Joaquín Mortiz, 2002, p. 268).

⁶⁷⁵ Juan Carlos Santaella, *Breve tratado de la noche*, Caracas: Eclepsidra, 1995, p. 13. Tal galería parece concebida al modo de aquellos jardines zoológicos de los aztecas donde se veían relegados animales, enanos, jorobados, albinos y discapacitados, sin compartir la voluntad de exclusión, como ya hemos señalado.

⁶⁷⁶ Entendemos lo marginal como “lo radicalmente otro, el exceso que practica su astucia desde el exterior contra la represión” (Wlad Godzich, *op. cit.*, p. 40), tendiendo conexiones con otras categorías que estamos manejando y con las que entra en interacción. Godzich llama la atención sobre el tratamiento de la alteridad en la cultura occidental, que en muchos casos ha respondido a patrones similares a los manejados por autores como Max Nordau para determinar los parámetros de un “arte degenerado” o “decadente”: “Los pregoneros de la degeneración reproducen como es debido la primera postura [reductiva] para mantener los paradigmas sagrados: la creación de infiernos, la exclusión de monstruos. La palabra otra, la que balbucea en imágenes aún indistintas lo que puede llegar a ser distinto, no ha de ser tenida en cuenta. No es auténtica palabra, sino imitación histérica, imagen. No dice, muestra: el qué, lo dice la palabra del técnico, y resulta ser su propia ausencia. Carencia. Degeneración” (José Luis Arántegui, “La degeneración del 98”, prólogo a Max Nordau, *Fin de Siglo*, Jaén: Del Lunar, 1999, p. 13). Obras como *La noche* podrían considerarse productos de una voluntad de vindicación de esa “palabra otra”.

⁶⁷⁷ Para Toledo, en *La noche* hay “una obvia intención de sorprender, asombrar, escandalizar; Tario busca aquí la contundencia” (*Lectario...*, *op. cit.*, p. 92).

⁶⁷⁸ En Rafael Solana, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁷⁹ [“La búsqueda de una perspectiva distinta desde la que contemplar lo sombrío de la humanidad”] (Ángel Flores, *Spanish American Authors: The Twentieth Century*, New York: H. W. Wilson, 1992, p. 837). Clive Barker, quien también ha trabajado la perspectiva del monstruo en obras como la citada *Cabal*, indica que “the workings of the world seem a little more preposterous through the eyes of monsters” [“los mecanismos del mundo parecen algo más absurdos través de los ojos de los monstruos”] (Barker, “Anatomy of a Scene – Nightbreed (Opening)”, <http://www.clivebarker.info/nbscene1a.html>, consultada el 10 de mayo de 2014). Esta estrategia pone de manifiesto el remozamiento de la mirada posibilitado por lo fantástico, prerrogativa ya señalada

programa semejante al que el cubano Reinaldo Arenas consignó en *El portero*, con animales parlantes y la formulación expresa de una proclama animista por parte de los objetos inanimados, lindante con postulados surrealistas a los que Tario también se aproximó:

Algún día [...] todas las cosas, aparatos y objetos, cobrarán la independencia que es patrimonio natural de ellas mismas y que duermen en un recoveco de su aparente inconsciencia. Entonces esos objetos llamados *inanimados* por el hombre, quebrantarán las leyes humanas, asumiendo las suyas, que son las de la libertad y por lo tanto las de la rebeldía⁶⁸⁰.

Por ende, uno de los recursos centrales en la poética de Tario (sobre todo en *La noche*, aunque está presente en otras muestras de su obra) es la personificación o prosopopeya, figura fundamental en la literatura desde los albores del hecho literario. Presente de forma notoria en el mito, en la leyenda, en la fábula o en la alegoría, se podría definir a grandes rasgos como aquella que “consiste en atribuir cualidades humanas a seres inanimados. También se produce cuando se hace hablar a personas muertas o ausentes”⁶⁸¹. Como hemos podido comprobar en páginas precedentes, este proceder se halla muy presente en la poética tariana. Según una definición muy útil, que además guarda relación con lo autobiográfico:

It is the figure of prosopopeia, the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply, and confers on it the power of speech. Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope's name, *prosopon poien*, to confer a mask or a face (*prosopon*). Prosopopeia is the trope of autobiography, in which one's name, as in the Milton poem, is made as intelligible as a face⁶⁸².

anteriormente en este trabajo: “La magia, lo fantástico, es mirar desde el cerrojo de cualquier ventana, de algún cuarto vacío que busca ser habitado. Lo fantástico interpreta la realidad desde el subsuelo, observa oblicuamente a los personajes y a su sociedad, lo fantástico es un instrumento, un calidoscopio de miradas cóncavas, paralelas, que muestran el ser humano tras un espejo, donde la realidad se aprecia sin final feliz” (Paula Kitzia Bravo Alatríste, “Lo fantástico y femenino a través de la figura de la hechicera en algunos cuentos de Raquel Banda Farfán”, *Actas del XXXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2010, www.iilgeorgetown2010.com/2/pdf/Bravo-Alatríste.pdf, consultada el 18 de julio de 2013).

⁶⁸⁰ Arenas, *El portero*, Miami: Ediciones Universal, 1990, p. 151.

⁶⁸¹ Ma Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Akal, 1990, p. 310.

⁶⁸² [“Es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o muda, que plantea la posibilidad de la respuesta de esta entidad al tiempo que le confiere el poder del habla. La

Su etimología remite a las máscaras que los actores empleaban en escena para encarnar los distintos personajes, y que en Roma recibirían el nombre de *persona*. Ese vínculo entre la máscara y el tropo que nos ocupa se halla sintetizado en unas líneas de la canción “Mask”, de Bauhaus, donde una evidente influencia vanguardista (lírica y sonora) arroja una letra de cariz frankensteiniano, centrada en la génesis de un ser artificial. En dicha letra, la tercera persona de las dos primeras estrofas da paso a una narración en primera persona asumida por un ser de nueva creación:

The transformation is invested
With the mysterious and the shameful
While the thing I am becomes something else,
*Part character, part sensation*⁶⁸³

Diego Barros Arana contemplaba “cuatro especies” (que sería más conveniente llamar grados) de la prosopopeya:

Por la primera se atribuyen a los objetos inanimados algunas propiedades de las criaturas vivientes [...].

Por la segunda forma de la prosopopeya, se hace obrar a estos objetos como si tuvieran vida [...].

Por la tercera, se dirige la palabra a esos mismos objetos, en cuyo caso esta figura tiene gran semejanza con el apóstrofe.

Por la cuarta, se hace hablar a los objetos inanimados o a los muertos⁶⁸⁴.

La segunda (que inviste de valor actancial a esos seres inanimados) y la cuarta (no pocos relatos de la primera etapa del autor mexicano sustentan su voz narrativa en objetos o personas fallecidas) serían las más presentes en la narrativa tariana, especialmente aquella que confiere rasgos, características o prerrogativas humanas a animales o a seres inanimados, correspondiente al concepto de “personificación”. Esta otorga una máscara humana (retomando la terminología de Paul de Man) a un ser que

voz asume boca, ojo y finalmente rostro, una cadena que se manifiesta en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poien*, conferir una máscara o un rostro (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, mediante el cual el nombre de una persona, como en el poema de Milton, se torna tan inteligible y memorable como un rostro”] (De Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia, 1984, p. 76).

⁶⁸³ [“La transformación es investida / con el misterio y la vergüenza / *mientras la cosa que soy se convierte en algo más, / parte carácter, parte sensación*”] (Bauhaus, “Mask”, en *Mask*, Reino Unido: Beggars Banquet, 1981. Las cursivas son mías).

⁶⁸⁴ Barros Arana, *Elementos de literatura: retórica y poética*, Santiago de Chile: Imprenta Nacional, 1867, p. 71.

no la lleva a priori. Esa máscara, en el caso de Tario, viene dada por la voz narrativa, a través de la cual se da pábulo a la enunciación autobiográfica, lo que conecta también con la explicación citada. Ya Quintiliano, en su *Institutio Oratoria*, mencionaba a colación de la prosopopeya –*fictio personae*– el hecho de que esta sirva para dar voz a entes que en principio no la poseen (muertos, seres fantásticos, colectividades, entidades abstractas...). Es la acepción heredada por autores como Pierre Fontanier o Michael Riffaterre⁶⁸⁵. Para el primero, la prosopopeya “consiste à mettre en quelque sorte en scène les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu’on l’entend; ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc.”⁶⁸⁶. Precisamente, el hecho de hacer a seres inanimados o a animales sustentar una voz narrativa que se dirige a un destinatario de manera confesional contribuye a recuperar una vía de focalización marginal y construir de este modo un discurso alternativo⁶⁸⁷, algo propio de lo fantástico desde sus albores y, más aún, desde su consolidación

a mediados del XIX en Latinoamérica como confluencia sincrética de varios factores. El cuento fantástico era otra voz para narrar la vasta realidad de Hispanoamérica. Lo fantástico vino a suponer un rasgo de identidad literaria menos convencional nacida del mestizaje cultural y humano. Fue un discurso alternativo al de la novela costumbrista y naturalista en boga⁶⁸⁸.

⁶⁸⁵ Riffaterre dice que la prosopopeya “lends a voice to a voiceless entity” [“cede una voz a una entidad sin voz”] (vid. “Prosopopeia”, *The Lessons of Paul de Man*, *Yale French Studies* 69, 1985, pp. 107-108).

⁶⁸⁶ [“Consiste en poner en escena a los ausentes, a los muertos, a los seres sobrenaturales o aun a los seres inanimados; en hacerlos actuar, hablar, responder, en el momento en que se los escucha; o al menos en tomarlos por confidentes, testigos, garantes, acusadores, vengadores, jueces, etc.”] (Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris: Flammarion, 1968, p. 404).

⁶⁸⁷ En el imaginario de la primera producción tariana confluían, así, la puesta en primer plano de una voz desplazada y la querencia por lo nocturno: “Podríamos afirmar que toda noche posee sus propios seres abandonados, sus habitantes del infortunio. Son sujetos que brotan inesperadamente de los rincones clandestinos, madrigueras recónditas, veladas fisuras disimuladas en cualquier parte. De pronto, la noche los convoca en silencio y uno a uno van saliendo de su escondite para reafirmar, una vez más, que el reino de la noche les pertenece. Los desconsolados, los indolentes, los desvalidos, los indefensos, los desasistidos, los desabrigados, los que no esperan nada de la vida, los que aún guardan una leve esperanza, los que fueron testigos del último hechizo que los estremeció dichosamente, los últimos melancólicos, en fin, una población abatida por antiguas batallas, vencida por antiguos miedos. La noche recoge a todos estos fracasados y les brinda la posibilidad de obtener una identidad sustentada en la perplejidad y en el abandono” (Santaella, *Breve tratado de la noche*, op. cit., pp. 18-19)

⁶⁸⁸ López Martín, op. cit., p. XIX.

En este sentido, Joseph Hillis Miller, quien resalta la ineludible importancia de la prosopopeya para la mera existencia de la ficción, considera que “all prosopopoeias are visits to the underworld. They depend, in a shadowy way, on the assumption that the absent, the inanimate, and the dead are waiting somewhere to be brought back to life by the words of the poet or orator”⁶⁸⁹. Por ende, la prosopopeya permitiría dar cauce a la voz de la alteridad y, en la propuesta de Tario, de una alteridad radical. Ello incluso en el caso de los personajes pertenecientes al reino animal, que se supondrían más cercanos a nosotros aunque esa proximidad es hartó discutible. Como señaló Heidegger:

De entre todos los entes, presumiblemente el que más difícil nos resulta de ser pensado es el ser vivo, porque, aunque hasta cierto punto es el más afín a nosotros, por otro lado está separado de nuestra esencia ex-sistente por un abismo. Por contra, podría parecer que la esencia de lo divino está más próxima a nosotros que la sensación de extrañeza que nos causan los seres vivos, entendiendo dicha proximidad desde una lejanía esencial que, sin embargo, en cuanto tal lejanía, le resulta más familiar a nuestra esencia ex-sistente que ese parentesco corporal con el animal que nos sume en un abismo apenas pensable⁶⁹⁰.

Eric Savoy subraya el papel de la prosopopeya vehículo de la alteridad, opinando que “may be conceptualized as the master trope of gothic’s allegorical turn, because prosopopoeia –the act of personifying [...]– disturbs logocentric order, the common reality of things”⁶⁹¹. A través de este recurso, Tario adelanta en la literatura hispánica un proceder que Roas resalta a colación de algunos cultivadores de lo fantástico en la España de las últimas décadas (como Ángel Olgoso, Félix J. Palma, Miguel Ángel Zapata o él mismo): “el recurso de darle voz al Otro, de convertir en narrador al ser que

⁶⁸⁹ [“Todas las prosopopeyas son visitas al inframundo. Dependen, en un modo vago, de la asunción de que los ausentes, los inanimados o los muertos están esperando en algún lugar a ser devueltos a la vida por las palabras del poeta o el orador”] (Miller, *Topographies*, Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 72). En el caso de lo fantástico literario, la prosopopeya permite renovar “el perspectivismo del relato fantástico, insistentemente orientado según el sujeto humano” (Campra, *Territorios de la ficción*, op. cit., p. 145). Campra liga el cambio de este perspectivismo a una postura antropológica que, a partir de los setenta, toma en cuenta la voz del otro. De ahí que “en el catálogo de la literatura contemporánea encontramos, junto a testimonios de los marginales de la sociedad, la palabra de estos marginales de la realidad” (*ibid.*, p. 147). También lo vincula a una voluntad de andar caminos no trillados.

⁶⁹⁰ Heidegger, “Carta sobre el humanismo”, en *Hitos*, Madrid: Alianza, 2000, p. 268.

⁶⁹¹ [“Puede ser conceptualizada como el tropo principal del sesgo alegórico del gótico, porque la prosopopeya –el acto de personificar [...]– altera el orden logocéntrico, la realidad común de las cosas”] (Savoy, “The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic”, en Robert K. Martin y Eric Savoy (eds.), *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, Iowa: University of Iowa Press, 1998, p. 10).

está al otro lado de lo real”⁶⁹². Su proceder delataría cierto totemismo, con una proyección antropomórfica sobre animales u objetos que están dotados de verbo, piensan, sienten y juzgan⁶⁹³. Esta estrategia respondería a un planteamiento acerca de cuál puede ser la focalización más conveniente para ofrecer una serie de “miradas oblicuas”, desautomatizadoras e iluminadoras de lo real desde ángulos insospechados: “El problema que enfrenta el escritor mexicano en *La noche* es la búsqueda de un lenguaje para definir el misterio del mundo. Esta tentativa se plantea como un problema fenomenológico que se traduce en otro de carácter estructural: cómo y desde dónde contar”⁶⁹⁴. Esta misma problemática se expone en el siguiente fragmento de una novela de Mario Levrero:

¿A usted nunca le pasó, mirando un insecto, o una flor, o un árbol, que por un momento se le cambiara la estructura de valores, o de jerarquías? *Es como si mirara el universo desde el punto de vista de la avispa –o la hormiga, o el perro, o la flor–, y lo encontrara más válido que desde mi propio punto de vista.* De pronto pierden sentido la civilización, la Historia, el automóvil, la lata de cerveza, el vecino, el pensamiento, la palabra, el hombre mismo y su lugar indiscutido en el vértice de la pirámide de los seres vivos⁶⁹⁵.

La cita de Levrero nos permite enlazar con la idea de la prosopopeya como figura alucinatoria que albergan Paul de Man y Kenneth Gross, “the often hallucinatory figure by which poets lend a voice, face, or apparent subjectivity to things in themselves

⁶⁹² Roas, *Tras los límites de lo real*, op. cit., p. 157.

⁶⁹³ El empleo de la prosopopeya incide en la potencial carga crítica o subversiva (como la ha contemplado Rosemary Jackson) de la literatura fantástica: “La narración fantástica es el medio idóneo para la crítica social subrepticia, ya que escondiéndose en su *irrealidad* puede realizar críticas más crudas y pasar sin ser notado” (Iliana Olmedo Muñoz, *Lo fantástico y la identidad: el cuento mexicano del siglo XX*, tesis de licenciatura, México: UNAM, 1999, p. 19). Sus posibilidades de dar forma a cuestionamientos diversos también son enfatizadas por Estelle Valls de Gomis y Léa Silhol –quienes engloban lo fantástico en lo que denominan “las artes de lo imaginario” (literatura, cine y cómic de ciencia ficción, fantástico y *fantasy*)– y aluden a “une littérature d’inventivité et de transgression des limites qui n’en finit jamais d’être une occasion de s’émerveiller, de s’interroger, de s’exalter et de se remettre en question” [“una literatura de inventiva y de transgresión de límites que no termina nunca de ser una ocasión de maravillarse, de interrogarse, de exaltarse y de ponerse en cuestión”] (“Imagination, liberté, transgression: l’imaginaire en question”, en Estelle Valls de Gomis y Léa Silhol (eds.), *Fantastique, fantasy, science-fiction: mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris: Autrement, 2005, p. 15).

⁶⁹⁴ Ignacio Ruiz Pérez, “Antropófagos y detectives: de lo policial a lo fantástico en ‘Ragú de ternera’ de Francisco Tario”, en Sara Poot-Herrera (ed.), *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura, Vol. II*, México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2003, p. 125.

⁶⁹⁵ Mario Levrero, *La novela luminosa*, Barcelona: Mondadori, 2010, s.p., las cursivas son mías.

inanimate, absent, or lost – the wind, a dead child, a past self, an ideal of liberty”⁶⁹⁶. Esta idea la podemos vincular con la aseveración del pope del expresionismo Gottfried Benn, según la cual “la categoría en la cual el cosmos se evidencia es la categoría de la alucinación”⁶⁹⁷. Asimismo, en *La mano del diablo*, película de Maurice Tourneur inspirada en el relato de Nerval anteriormente mencionado (“La mano encantada”), el artista que la protagoniza se propone en un determinado momento “pintar la vida vista por los perros. ¡Una visión alucinante! Después pintaré a los hombres vistos por una golondrina, un búho, una lombriz”⁶⁹⁸. Esa “visión alucinante”, emitida desde instancias diferentes a la humana –la cual suele erigirse en panóptico antropocentrista– haría posible la relativización o el cuestionamiento de las categorías hermenéuticas de las cuales nos proveemos para analizar lo “real”. Síntoma del éxito de estos procedimientos es su pervivencia en la literatura de las últimas décadas, especialmente con enunciadores del reino animal: se halla en “El demonio de Bengala” y “Caída de cuerpos siderales”⁶⁹⁹, de Ángel Olgoso; en la novela *Tombuctú*, donde Paul Auster presenta las memorias del perro Mister Bones (con un arranque similar al de “La noche del perro”, de Tario); así como en algunos poemas de José Emilio Pacheco (como “La mosca juzga a Miss Universo”), por citar solo unos pocos ejemplos⁷⁰⁰.

Tomaremos a modo de breve muestra un pasaje del relato que abre la cuentística tariana (y que comentaremos más adelante con más detalle), “La noche del féretro”. En él se ofrece una prospección a las reflexiones de este objeto, integrante de una cofradía de seres dotados de un sistema de usos y costumbres propio, ajeno al de los humanos y que se pone al descubierto ante los ojos del lector por las aclaraciones del protagonista:

⁶⁹⁶ Gross, *Dream of the Moving Statue*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2006, p. 149. Otorgando verbo a los muertos, desestabilizaría las líneas divisorias entre vida y muerte (*ibid.*, p. 150).

⁶⁹⁷ Citado por Cristina Peri Rossi, *El museo de los esfuerzos inútiles*, Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 7.

⁶⁹⁸ Tourneur, *La mano del diablo*, Francia: Continental Films, 1943.

⁶⁹⁹ Este último texto versa sobre el asno que transportó a Jesús. El burro ha gozado de una singular fortuna como testigo vapuleado de la historia, animal a través del cual vehicular una focalización desusada que contrasta con la humana. Lo muestran el poema “El burro”, de José Julio Cabanillas –homenaje a unos versos de Chesterton– y la película *Al azar de Baltasar* (1966), de Robert Bresson.

⁷⁰⁰ La fantasía literaria les ha brindado una singular acogida pues, como resalta Fanfan Chen, “more than annihilating the *parole*, fantastic literature imagines animals such as storks, nightingales and lions as *spokespersons* that regain men’s lost words and enunciate the *meanings*. They not only are personified but also animate the metaphorical meanings” [“Más que aniquilar el *habla*, la literatura fantástica imagina animales como cigüeñas, ruiseñores y leones a modo de *portavoces* que recuperan las palabras perdidas del hombre y enuncian los *significados*. No solo son personificados, sino que animan los significados metafóricos”] (Chen, *Fantasticism: Poetics of Fantastic Literature: The Imaginary and Rhetoric*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007, p. 128).

Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa, y que en nuestros escasos ratos de buen humor bromeamos o nos chanceamos unos con otros. Ante todo, tenemos nombre: unos, masculinos y, otros, femeninos, naturalmente, de acuerdo con nuestro sexo⁷⁰¹.

La tipología expositiva usada aquí se halla así encaminada a ilustrar a los hombres acerca de otros planos de existencia cuyos engranajes desconocen, aunque resulta ineludible que el autor recurra a antropomorfizaciones parciales (en este caso, atribuyéndoles sexo y concupiscencia), aparte de la que ya está implicada en la atribución de voz narrativa. Alejandro Toledo indica que el recurso sostenido a la prosopopeya sobre lo inanimado no se halla en la literatura hispanoamericana de la primera mitad del XX monopolizado por Francisco Tario, ya que este aspecto es uno de los que aproximan su obra a la de autores como Felisberto Hernández. No obstante, sí se distinguiría por la asignación de la voz narrativa a los objetos⁷⁰²:

La mecánica de personalizar a los objetos aparecerá en Uruguay, más o menos en los mismos años, en las narraciones de Felisberto Hernández. En este caso el objeto aislado no interesa sino en su relación íntima con las personas, el modo como se “comunican” unos y otros. En Hernández no hay una voz procedente de los objetos, lo elocuente está en el misterioso abrir y cerrar de las hojas de una ventana, en el diálogo que establecen las manos del pianista y el teclado, en la manera como nos recibe una silla...

En la literatura de Felisberto Hernández las palabras se vuelven objetos. El misterio se corporiza: un gato que sisea es el silencio que poco a poco se intercala en las notas tocadas en el piano. No era el silencio “como un” gato: el silencio es el gato. Uno de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* (1947) tiene como centro argumental el suicidio de un balcón⁷⁰³.

No obstante, el hecho de que los objetos no estén dotados de verbo en la obra del narrador uruguayo no les resta un ápice de su rol actancial. Como señala Yurkievich:

Despojados del sometimiento instrumental, constituyen presencias enigmáticas, una alteridad psicologizada. Pueden entablar las mismas relaciones que las personas: son

⁷⁰¹ Tario, *La noche*, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁷⁰² Esa asignación puede tomarse como parte de la ya comentada estrategia de narrar lo fantástico desde otra parte. Como sostiene Campra, “la asunción del estatuto de narrador por parte de la criatura fantástica corre parejas con los procedimientos de reducción de la otredad. Sólo habla quien puede ser escuchado, y sólo puede ser escuchado quien utiliza la misma lengua que el oyente” (Campra, *Territorios de la ficción*, *op. cit.*, p. 152).

⁷⁰³ Toledo, “Tres momentos en la escritura de Francisco Tario”, *Tierra Adentro* 51, 1991, p. 7.

manifestantes dotados de expresividad. Los objetos caseros —muebles, puertas, ventanas, ropas, “los seres de la vajilla”, los ornamentos— se vuelven agentes sentimentales que actúan por propia determinación y comunican afectivamente con sus utilizadores. No sólo son testigos de la intimidad de las personas, son los depositarios de secretos. Seres extraños dotados de una existencia misteriosa, se confabulan entre sí para ocultar lo irrevelable⁷⁰⁴.

Esa liberación con respecto a los grilletes del “sometimiento instrumental” y a las leyes de la practicidad podría leerse como una de las herencias que ambos escritores reciben del surrealismo, inclinado a potenciar una carga aural de los objetos⁷⁰⁵. Así, en la ya citada película *Dreams that Money can Buy*, de Hans Richter, emblemática del mundo surrealista, el protagonista habla de la sensación *unheimlich* que comienzan a provocarles objetos antes familiares, “como si tuvieran una vida privada propia”⁷⁰⁶. El movimiento subrayaría esa singularidad, cuya desaparición en el caso de la obra de arte atribuyó Walter Benjamin a la serialización productiva, y que Tario, mediante el tropo que nos ocupa, parece querer recuperar. Como aprecia Salvador Espejo Solís, a través de los diversos registros de la que se podría considerar como primera etapa de su escritura y, en buena parte, gracias a ese recurso, “Tario ejercita las múltiples posibilidades de su voz, alcanzando la mayoría de las veces inusuales asomos sobre los abismos del alma humana”⁷⁰⁷.

Tras su estreno literario, el autor publica de nuevo en doblete en 1946, año en que aparecen *Equinoccio* y *La puerta en el muro*. El primero podría ser descrito, *grosso*

⁷⁰⁴ Yurkievich, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, en *Del arte verbal*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, pp. 289. Ello se concretaría en el siguiente pasaje de *El caballo perdido*, el cual parece remitir a un contubernio objetual: “Al principio había mirado los objetos distraídamente; después me había interesado por los secretos que tuvieran los objetos en sí mismos; y de pronto ellos me sugerían la posibilidad de ser intermediarios de personas mayores; ellos —o tal vez otros que yo no miraba en ese momento— podrían ser encubridores o estar complicados en actos misteriosos. Entonces me parecía que alguno me hacía una secreta seña para otro, que otro se quedaba quieto haciéndose el disimulado, que otro le devolvía la seña al que lo había acusado primero, hasta que por fin me cansaban, se burlaban, jugaban entendimientos entre ellos y yo quedaba desairado” (Hernández, *Obras completas*, vol. 2, México: Siglo XXI, 2005, p. 16).

⁷⁰⁵ Vid. Juan Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona: Anthropos, 1986. Esa pérdida del valor aurático podría atribuirse, en parte, a las consecuencias del proyecto del positivismo, para el cual “el fin natural de la actividad sexual es la reproducción; el de la actividad orgánica, la producción... de objetos, es decir la reproducción de patrones conocidos, como en la industria: felicísima coincidencia. El fin natural de la sensación, resumirse en procedimiento metódico, el de la manipulación, resumirse en procedimiento técnico” (José Luis Arántegui, “La degeneración del 98”, *op. cit.*, p. 8).

⁷⁰⁶ Richter, *op. cit.*

⁷⁰⁷ Citado en Alejandro Toledo, *El fantasma en el espejo*, *op. cit.*, p. 27.

modo, como un volumen de aforismos (a falta de mejor nombre), y el segundo como un libro de prosas en el que la hilazón narrativa no ocupa el primer lugar, cediendo paso al aliento poético. Ambos han sido reeditados con bastante posterioridad al momento de su inicial aparición: *Equinoccio* en el año 1989 a cargo de Cuadernos del Nigromante, y *La puerta en el muro* incluida por Mario González Suárez en la representativa antología *Paisajes del limbo* en 2001.

Como indica Toledo, “*Equinoccio* es un libro que no cuenta una ‘historia’: atrapa un flujo de ideas, de sensaciones, de malestares, en un flujo desconcertante y sostenido”⁷⁰⁸. Para este especialista, sería “su libro más personal, el que renuncia a toda concesión”, que “comparte con *La noche* su enorme gama de registros y propuestas” y cuya “concentrada prosa se deshace de astucias argumentales, estructuras narrativas ortodoxas y cualquier tipo de adorno literario, para optar por el fragmento (en todas sus formas: aforismo, sentencia, máxima, apunte) en una época en que el medio literario desconoce tan insobornable, extrema libertad en la escritura”⁷⁰⁹. Por su parte, Alfredo Pavón describe *Equinoccio* como una miscelánea de “minicuentos, greguerías, aforismos y aforismas de fuerte carga humorística, metafórica, erótica, fantástica, sarcástica y escatológica para burlar las obsesiones, solemnidad, expectativas de los seres humanos”⁷¹⁰, incidiendo así en el afán burlesco e iconoclasta del escritor apuntado por Seligson y otros reseñistas de su obra⁷¹¹. Luis Ignacio Helguera, al abordar la producción de Tario, a quien incluye en su *Antología del poema en prosa en México*, se detiene, pertinentemente, en este libro y establece para él una parentela:

⁷⁰⁸ Toledo, *Lectario...*, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ Pavón, “Reseña de *La otra literatura mexicana*, de Vicente Francisco Torres”, *Texto Crítico* III (4-5), 1997, p. 238. Tario recurriría a esa escritura concentrada “para contar cuentos instantáneos, iluminaciones, revelaciones, apariciones, que pasan por la escritura y ya se han ido” (José María Espinasa, “Francisco Tario y el aforismo (algunas hipótesis)”, <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic2000/espinasa.html>, consultada el 11 de febrero de 2005).

⁷¹¹ Así, Luigi Amara opina que en las páginas legadas por Tario “se respira todavía el humo del atentado contra la moda literaria y las buenas conciencias, lo decisivo es que todavía al acercarnos a sus inmediaciones, aun siendo injuriados, repelidos y en ocasiones hasta escupidos, sus frases nos cautivan por su violencia incorrecta, sus atmósferas nos envuelven por su esperpentismo deliberado” (Amara, *Sombras sueltas*, México: DGE/UNAM, 2006, p. 112), y que tras su lectura sobreviene con frecuencia la creencia de que “el gesto ideal de Tario es la imprecación, o más exactamente, la mirada sarcástica durante el momento de silencio inmediatamente posterior, cuando todo está tenso, cargado de posibilidades y violencia, a punto de la ruptura, y uno ve lentamente cómo las nubes de la tormenta se alejan sugerentemente” (*ibid.*).

Los mejores cuentos de Francisco Tario sorprenden tanto por su fantasía macabra como por su espontaneidad para las intensidades líricas, evidente en su desigual cuaderno de aforística poética y anotaciones veloces *Equinoccio* (1946), alineado en la veta espiritual de los epigramas de Díaz Dufoo II, aunque menos afín a Nietzsche que a los rumano-franceses E.M. Cioran y Eugène Ionesco⁷¹².

Pueden resultar evidentes los paralelismos con Cioran, de quien se ha dicho que fue lector interesado del libro de Tario, aunque a la obra del rumano subyacería una voluntad de sistematización filosófica (pese al fragmentarismo) que en Tario deja paso a una pulsión lúdica más marcada⁷¹³. Otro escritor lacónico, incisivo y con cierto aliento apocalíptico que permite la comparación con Tario sería el uruguayo Albert Caraco⁷¹⁴. Dentro de la literatura mexicana, también es pertinente la analogía con Díaz Dufoo Junior (como también lo sería con su padre en la querencia por lo malsano, como ya hemos comprobado en páginas previas), y dentro del ámbito latinoamericano podrían mencionarse algunas de las ráfagas diseminadas en la producción del peruano Emilio Adolfo Westphalen (sobre todo en sus “Máximas y mínimas de sapiencia pedestre” y en “Amago de poema – de lampo – de nada”), parte de los “Poemas underwood” insertados en la novela *La casa de cartón* del también peruano Martín Adán, así como las *Voces* del argentino Antonio Porchia y los *Dichos de Luder* de Julio Ramón Ribeyro. Todos ellos tienen en común su ubicación en las periferias, el rasgo de ser escritores “raros” o desacostumbrados en función de las dominantes en sus respectivos campos literarios, así como su capacidad para flexibilizar las fronteras genéricas en sus obras.

⁷¹² Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, México: FCE, 1993, p. 51. Ionesco es, precisamente, uno de los autores reivindicados por Tario en una de sus entrevistas, aunque los puntos de contacto con su obra se dejarían ver con mayor claridad en las obras de teatro tarianas publicadas póstumamente que en los breves textos equinocciales. Las “Gotas de láudano” de James Mangan, “el Poe irlandés”, podrían asimismo mencionarse.

⁷¹³ José de la Colina, por su parte, estableció analogías entre la escritura de Tario y las de Cioran y Baudelaire: “*Equinoccio* es un libro hermano de los libro de Cioran; el *Tratado de podredumbre* de Cioran se parece mucho a *Equinoccio*, que también es libro hermano de *Mi corazón al desnudo*, de Baudelaire” (citado en Arturo García Hernández, “‘Arriesgada’ aproximación a la obra de Efrén Hernández y Francisco Tario”, <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/09/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>. Consultado el 3 de agosto de 2011).

⁷¹⁴ No obstante, compartirían un rasgo común que Sontag atribuye a la mayor parte de aforistas relevantes: “La mayoría de los grandes aforistas han sido pesimistas, proveedores de escarnio para la insensatez humana” (*Bajo el signo de Saturno*, Barcelona: Edhasa, 1987, p. 213). Entre ellos se daría un aire de familia que ya percibió Elias Canetti cuando dijo que “los grandes escritores de aforismos se leen como si se hubiesen conocido bien unos a otros” (citado en *ibid.*). El autor búlgaro era también afecto a los individuos desprovistos de poder y a los animales como “epítome de la impotencia”, según observa Sontag (*ibid.*, p. 212), quien destaca también “su irreprimible sentido de lo grotesco” (*ibid.*, p. 211). Estos últimos rasgos lo aproximarían en cierta medida a Tario.

Ya hemos visto el texto dedicado a la noche dentro del volumen. Podrían aislarse en él ciertos núcleos temáticos no ajenos al resto de la producción de Tario: la afirmación de la pulsión vital (a veces con harta beligerancia⁷¹⁵) frente a lo caduco o institucionalizado⁷¹⁶, la voluntad de epatar, el gusto por los lances verbales inesperados o sorprendidos, el elogio de la soledad, así como una actitud empática hacia ciertos sectores marginales de la sociedad (como los mendigos o los indios)⁷¹⁷: “Solamente entre los mendigos puede uno, de tarde en tarde, entrever los indicios de una especie superior y bella. ¡Y qué inmensa fuerza la de todos esos mendigos, que nunca se resuelve uno a conversar con ellos!”⁷¹⁸.

Los textos son de diversa extensión, pero los más largos no llegan a las veinte líneas. Unos recogen un breve intercambio dialógico, otros cierto desarrollo narrativo, mientras que algunos son fugaces impresiones de acciones (“Cortar violetas durante un eclipse”⁷¹⁹) o conjunciones de elementos dispares que parecen perseguir el afán lauréatano, tan caro a los surrealistas, de suscitar la epifanía que podría resultar

⁷¹⁵ Este rasgo condujo a Enrique Serna a ver en *Equinoccio* “una apología de la brutalidad”, para cuya confección el seudónimo serviría de pantalla, “para que Peláez jugara canasta en casa de sus tías mientras Francisco Tario soñaba con prenderle fuego” (“Los aforismas de Francisco Tario”, *Sábado* 703, suplemento de *Unomásuno*, 1991, p. 9). No obstante, esta es una lectura simplista que permitiría condenar parte de la obra de algunos autores afines como el propio Gironde, cuando en una de las secciones de *Espantapájaros* hace exponer al enunciador su fruición al emprenderla a patadas contra diversas instancias sociales, siguiendo quizás la proclamación bretoniana de que salir a la calle armado de un revólver para disparar indiscriminadamente a los viandantes constituiría el acto más marcadamente surrealista. Aquí cabría acudir de nuevo a las lúcidas reflexiones batailleanas cuando a raíz de su análisis de la obra de Blake “señala que la complicidad de la literatura con el mal no implica una ausencia de moral sino que lleva a una creación moral superior, a una ‘hipermoral’ [...]. Bataille vislumbra a la literatura como una forma privilegiada de comunicación, que conlleva el conocimiento del mal. Esta comunicación exige lealtad” (Verónica Volkow, *Los gladiadores demoníacos*, Sevilla: Renacimiento, 2009, p. 25). Estos autores buscarían de este modo ejercer dicha comunicación como un revulsivo y una agitación basada en una autonomía de lo estético que auspiciaría la exploración de todo recodo, incluido “lo demoníaco proteiforme visto como ‘fuente de creatividad’” (Phillipps-López, *op. cit.*, p. 42).

⁷¹⁶ Como ejemplo de esto podrían citarse los siguientes textos: “Hay un mal piano que siempre estará bien tocado: el de las tabernas. Y una fruta sanguinolenta que deberían suprimir los moralistas: la sandía. Pero hay además la Primera Comunión de los niños que es la más fría, la más triste e inolvidable de las nevadas” (*Equinoccio*, *op. cit.*, p. 26); “La ignorancia que ha de difundirse no es ni en sueños la del pedagogo asalariado, la del paternal corredor de Bolsa o la del autor de ensayos o piezas teatrales, sino la fresca ignorancia sabia del caníbal o el niño que encuentran admirable la luna, interesantes los vidrios de colores y brutalmente engorrosos e inútiles los metales preciosos” (*ibid.*, p. 76).

⁷¹⁷ Los textos dedicados a los indios constituyen casi un miniciclo dentro de *Equinoccio* que sigue la senda de “La noche del indio” del libro anterior, ennobleciendo su figura como suerte de encarnación de un vitalismo y una belleza atávicos. Su visión podría considerarse cercana a la que da Rafael Courtoisie en algunos de sus textos (*vid.* Courtoisie, *Tajos*, Madrid: Lengua de Trapo, 2000).

⁷¹⁸ Tario, *Equinoccio*, *op. cit.*, p. 54.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 95.

del “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”⁷²⁰. En ocasiones los elementos reaparecen en textos contiguos y crean una suerte de “miniciclos” o cadenas dentro del libro.

Para Christopher Domínguez Michael, *Equinoccio* es un libro con la suficiente enjundia como para justificar por sí mismo la posteridad de su autor. Podría aplicársele la apreciación de Roland Barthes sobre la grandeza de las obras fragmentarias, la cual sería la grandeza “no de la ruina o de la promesa, sino del silencio que sigue a toda terminación”⁷²¹. Subyace en él cierto nihilismo que, no obstante y pese a la aparente contradicción, no sería incompatible con la mencionada pulsión vitalista que anima algunas de sus proclamas⁷²². Mario González Suárez lo juzgó como “un manual de maldad esencial para nuestra salud mental”⁷²³.

Pero, como ya hemos señalado, ese mismo año fue publicado *La puerta en el muro*, otro volumen peculiar, una obra breve conformada por varios textos de diversa extensión que tampoco encaja en los moldes genéricos tradicionales⁷²⁴. En su prólogo, José Luis Martínez ofrece un acertado apunte sobre la naturaleza de la misma: “las diferentes formas narrativas se mezclan libremente; narración, diálogo, soliloquio y quizá memorias del protagonista se entrecruzan en una sinuosa corriente cuyo propósito más claro es la creación de una atmósfera espiritual y el asedio a la psicología de un personaje”⁷²⁵.

⁷²⁰ Se trataría de ejemplos de un pensamiento no dirigido (asociativo o hipológico), consistente “en un encadenamiento, en apariencia arbitrario, de imágenes; es suprav verbal, pasivo y es en esta esfera que se hallan los sueños, la imaginación fantástica y las ensoñaciones diurnas” (Cirlot, *Introducción al surrealismo*, op. cit., p. 261).

⁷²¹ Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987, p. 271. Neil Cornwell contempla el “culto al fragmento” como un uso por el que los románticos tenían querencia y que, como otros rasgos del movimiento, habría sido heredado en la contemporaneidad (vid. *The Literary Fantastic*, op. cit., p. 63).

⁷²² El talante tariano se revelaría próximo al de Samuel Beckett en dicho punto y en el empleo del humor. Para Félix de Azúa, “¡Cuánto más vitales son los negativos suicidas de Beckett que los afirmativos vitalistas hodiernos!” (*Abierto a todas horas*, Madrid: Alfaguara, 2007, p. 32).

⁷²³ Citado en Tim Girven, “Francisco Tario, el ‘arquero literario’”, <http://nevillescui.com/2013/12/20/francisco-tario-el-arquero-literario/> (consultada el 4 de marzo de 2014).

⁷²⁴ Algunos de ellos, por su brevedad y concentración, resultan cercanos a los consignados en el volumen *Equinoccio*. González Suárez dice que “más que ser un libro de cuentos o una novelita, es un opúsculo” (en Mauricio Carrera y Betina Keizman, op. cit., p. 197).

⁷²⁵ En *La puerta en el muro*, op. cit., p. 8. A nuestro parecer, no está claro que se trate de un único personaje. No se hace patente si la voz en primera persona que nos acompaña predominantemente corresponde a un protagonista o a varios.

Ese asedio y esa disección de índole psicológica son llevados a cabo por medio de un variopinto trabajo con la palabra. La obra, de difícil clasificación, ha sido considerada como un cuento⁷²⁶. No obstante, su carácter híbrido lleva a que Mario González Suárez la defina como “un libro inclasificable, de alucinaciones coherentes, poesía que se manifiesta en prosa”⁷²⁷. Por tanto, sus características formales ya la presentan como una obra situada en un umbral genérico, hermana en fondo y forma con libros como *Vida del ahorcado*, de Pablo Palacio, *De la elegancia mientras se duerme*, de Vizconde de Lascano Tegui⁷²⁸, *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo, o *Un año*, de Juan Emar⁷²⁹. Una voz en primera persona, cuya adscripción a un único narrador o a varios no queda clara, consigna una serie de vivencias e impresiones fuertemente interiorizadas que vehiculan una galería de situaciones y comportamientos, los cuales, no por ser en ocasiones extremos, dejan de arrojar significatividad sobre la condición humana. Asimismo, las obras de esa lista contienen varios textos que oscilan entre la poesía y la prosa, mostrando preferencia por metáforas audaces, y comparten algunos nexos temáticos y actitudinales de cariz iconoclasta.

La puerta en el muro comparte título con uno de los relatos más conocidos de Herbert George Wells, en el que Lionel, un amigo del narrador, se ve periódicamente asaltado desde su infancia por la visión de una puerta en la pared que le conduce, al ser abierta, a un ámbito de anhelada ensoñación edénica⁷³⁰. En ambas obras se da una contraposición entre la realidad ordinaria, vitanda o pedestre, y el ámbito oculto tras esa

⁷²⁶ Como tal ha aparecido recogida en antologías como *Entre tus dedos helados y otros cuentos* (1988) – la primera recopilación dedicada al autor –, o *Paisajes del limbo* (2001).

⁷²⁷ González Suárez, “En compañía de un solitario”, prólogo a Tario, *Cuentos completos (Volumen I)*, México: Lectorum, 2004, p. 20.

⁷²⁸ Este autor argentino, otro atípico recientemente “exhumado”, legó unas declaraciones que bien podrían dar cuenta del perfil y la intencionalidad de autores como Tario: “Confieso que continúo escribiendo por pura voluptuosidad. Escribo para mí y mis amigos. No tengo público grueso, ni fama ni premio nacional. Conozco a fondo la estrategia literaria y la desprecio. [...] Además tengo la pretensión de no repetirme nunca, ni pedir prestado glorias ajenas, de ser siempre virgen, y este narcisismo se paga muy caro. Con la indiferencia de los demás. Pero yo he dicho que escribo por pura voluptuosidad” (Lascano Tegui, *De la elegancia mientras se duerme*, Madrid: Impedimenta, 2008, p. 7).

⁷²⁹ El libro de Emar adopta la forma de un diario, al igual que el de Lascano Tegui. En su reseña al mismo, Leonardo Valencia emparenta literariamente ambos autores: “Emar busca escapar de las frases dormidas del lenguaje a la búsqueda de un sendero extraviado para expresarse de una manera que trastoque las referencias simplemente eficaces. Por ese sendero iban autores de la estela de Emar, como Humberto Salvador, Lascano Tegui, Pablo Palacio, Martín Adán, Macedonio Fernández y tantos más” (Valencia, “Emar en la orilla con sed”, *Babelia*, 7-8-2010, p. 23). Emar sería uno de los representantes de la tendencia “imaginista” (esto es, universalista y fantaseadora) dentro de las letras chilenas.

⁷³⁰ Vid. Wells, *La puerta en el muro*, op. cit.

puerta, más rico y pleno⁷³¹. Sin embargo, en este libro de Tario el elemento fantástico no se halla presente como tal. En su caso, atravesar el umbral de esa puerta en el muro supone ingresar a otros mundos que, como ocurre en la tradición del surrealismo, están en este⁷³². Asimismo, la referencia de González Suárez a las “alucinaciones coherentes” que configuran el libro lo sitúan en un ámbito cercano a la influencia del citado movimiento, al igual que la voluntad cercana a Max Ernst de canalizar la mirada a través de la rasgadura de la realidad.

Cabe detenerse en el simbolismo que concentran los dos sustantivos presentes en el título de la obra, cuyas relaciones recíprocas ilustran la cosmovisión que la anima: por una parte, la puerta sería, “psicoanalíticamente, símbolo femenino que, de otro lado, implica todo el significado del agujero, de lo que permite el paso y es, consecuentemente, contrario al muro”⁷³³. Por otra, el muro, “como pared, que cierra el espacio, es el ‘muro de las lamentaciones’, símbolo del sentimiento ‘de caverna’ del mundo, del inmanentismo, de la imposibilidad de transir al exterior”⁷³⁴. La puerta sería, por ende, un resquicio que otorgaría la posible alternativa de trascender el confinamiento y propiciar una apertura ontológica, una brecha en la integridad de ese muro que, como en el poema de Vladimír Holan, “al alma tendida niega el movimiento /

⁷³¹ Esta presencia de una puerta o fisura que permite adivinar un proyecto existencial también aparece en la literatura hispanoamericana en *Los reflejos dorados*, de Mario Levrero. En el cine de los últimos años la recoge la película *El inadaptado*, de Jens Lien (2006).

⁷³² En el cuento “La puerta cerrada”, de José Donoso, el personaje de Sebastián intenta, mediante el sueño, alcanzar una revelación que le aguarda tras esa puerta metafórica. Ya hemos visto la importancia de la puerta como revelación en el surrealismo (heredado en parte de William Blake), un carácter que puede rastrearse en la afirmación de Porfirio en *El antro de las ninfas*, lectura alegórica de una parte de la *Odisea* homérica: “Un umbral es cosa sagrada” (citado en Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 262). Algernon Blackwood también ha recogido esta noción de la transposición de la puerta como una transfiguración (o incluso transubstanciación): “Una puerta es, ciertamente, el elemento más importante de una casa. Se la abre, se la cierra, se llama a ella. Es un umbral, un límite. Si se la franquea entrando o saliendo por ella, se penetra en otras condiciones de vida, en otro estado de conciencia porque ella conduce hacia otras personas, hacia otra atmósfera” (citado en Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1993, p. 385).

⁷³³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 1997, p. 379. Bachelard resalta la preñez simbólica de la puerta como “todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen princeps, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes” (Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 261). Y en los últimos versos del homenaje de Olga Orozco a Luis Cernuda (titulado precisamente “La realidad y el deseo”) la realidad se define como “un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo” (Orozco, *Obra poética*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2000, p. 136).

⁷³⁴ Cirlot, *Diccionario*, op. cit., p. 324. En *Stardust* de Neil Gaiman se describe un pueblo denominado precisamente Muro, circundado por uno más allá del cual se halla el reino de Faerie.

y al movimiento la añoranza de las grietas en pos del prodigio”⁷³⁵. Es un recurso harto frecuente en la ficción fantástica en lo que respecta a la accesibilidad a heterocosmos u órdenes alternos de la realidad, y así lo hereda la película *El laberinto del fauno* al permitir a la protagonista el acceso a los mundos alternos a través de puertas que dibuja con una tiza mágica en la pared. El muro, por su parte:

se yergue como imposición de límites y barreras, como monótona frontera que abarca lo posible o, en cualquier caso, lo alcanzable. No es de extrañar, por lo tanto, que aquellas creaciones que postulan la imaginación como valor fundamental pretendan negarlo o someter a un régimen sorprendente sus inamovibles propiedades⁷³⁶.

En cierto modo este libro de Tario dibuja un camino espiritual, una peregrinación del hombre hacia sí mismo, hacia su realización, que reclama la reinención de la propia vida y el rechazo de ciertos convencionalismos que encorsetan el libre desarrollo de nuestras potencialidades vitales, por lo que el hombre debe pugnar por librarse de ellos y labrar su propio camino⁷³⁷. Así ha de perder el miedo a vivir según sus propios designios, pues “—Ni una vez ocurrida tu muerte sucederá en el mundo nada extraordinario. ¿Qué especie de temores, pues, te detienen en vida?”⁷³⁸. Un mensaje similar se desprende del fragmento 18: “—Y cumplir, en fin, con sus deberes. No he cumplido; pero lo hubiera hecho, en efecto, y las horas serían igual de lentas, de rápidas, de dulces o de miserables. Todo el mundo debería tener noticia de esto último”⁷³⁹. Para Tario, el ser humano es débil, la calle es “larga para el hombre, cuyas piernas son

⁷³⁵ Holan, *Pero existe la música*, Barcelona: Icaria, 1996, p. 132. Otro poema donde se dibuja la necesidad de un despojamiento de rémoras superfluas para alcanzar una suerte de trascendencia (en este caso con implicaciones más teístas) es “El muro”, de Anne Sexton, en cuyos últimos versos la voz poética insta a ello: “poned aparte vuestra vida como unos pantalones, / como vuestros zapatos o vuestra ropa interior, / poned aparte vuestra carne, / deshaced la cerradura de vuestros huesos. / Dicho con otras palabras / derrumbad el muro / que os separa de Dios” (Sexton, *Poesía completa*, Orense: Linteo, 2013, p. 676). Lezama Lima dirigió una significativa dedicatoria a Cortázar en la que le reconoce su capacidad para efectuar esta clase de tránsitos: “A Julio Cortázar, por su ardido traspasar del paredón en ancho” (citado en Gonzalo Celorio, *Cánones subversivos*, México: Tusquets, 2009, pp. 45-46)

⁷³⁶ Antonio Altarriba, “El muro en la literatura francesa de las últimas décadas”, *Literatura* 10, 1990, p. 13.

⁷³⁷ Serían gravámenes ansiógenos y favorecedores de esa mentalidad esquizoide moderna ya aludida en capítulos anteriores de esta tesis, parcialmente arraigados en el cisma cartesiano al que Gottfried Benn atribuiría una “catástrofe esquizoide” o “neurosis occidental de destino”, cercana a la noción de “desasentamiento” postulada por Carl Schmitt.

⁷³⁸ Tario, *La puerta en el muro*, op. cit., p. 55.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 48.

quebradizas”⁷⁴⁰. Se suceden los “hechos dolorosos” en imágenes intensas: los cogotes de los parroquianos que atienden a la misa del fragmento 15 son comparados con sarmientos⁷⁴¹, la figura del jorobado Yumi se empequeñece en el asiento “como si la sombra del atardecer o el dolor lo fuesen absorbiendo”⁷⁴², en el fragmento 10 el narrador alude a su padre como un hombre al que le triscaban los zapatos y cuya mujer, que “debía ser inflexible y cruel”⁷⁴³, cuestionaba mientras se rascaba los sabañones si realmente había pagado su importe.

De la escritura del autor se desprende una oscilación entre la insignificancia humana⁷⁴⁴ y la altura ontológica que puede alcanzar si pone en desarrollo sus potencialidades dormidas. Hay una continua lucha entre la esperanza y la desesperanza. No obstante, y como hace notar acertadamente González Suárez, Tario “no es un amargado, se le nota que está muerto de risa, de una risa seria que se divierte asustando a los lectores de la novela de la revolución mexicana”⁷⁴⁵. El humor negro aflora en la narración de situaciones como las citadas, que también se hallan en un umbral: el que

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 12. En *Aquí abajo* ya se explicita esa pequeñez del ser humano, motivo recurrente en el autor: “Y era delicioso admirar la sombra del hombre –tan pequeño, tan incauto, inconcebiblemente frágil– a lo largo de las calzadas desiertas, proyectada por invisibles luces” (Tario, *Aquí abajo*, op. cit., p. 111).

⁷⁴¹ Estas estrategias deformadoras coadyuvarían a la instauración de esa mirada oblicua y desautomatizadora a la que ya hemos aludido en capítulos precedentes: “la deformación transgresora no niega el objetivo de la belleza y la armonía, sino que se propone como método para que la expresión artística sea instrumento de búsqueda de lo sustantivo y no adjetivación ornamental de lo sabido” (Jordi Ardanuy López, “Trascendencia y lenguaje en la tradición moderna. Esbozo de una ontogénesis poética a partir de *Las islas extrañas*”, en Christian de Paepe y Elsa Dehennin (eds.), *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea*, New York / Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 208).

⁷⁴² Tario, *La puerta en el muro*, op. cit., p. 55. El personaje del jorobado, también presente en Arlt, parece encarnar en ambos autores la marginalidad. También juega ese papel en un parlamento de un personaje del mencionado libro de Lascano Tegui, del cochero con el que el narrador viaja en algunas ocasiones, para quien el jorobado “es el signo de la rebeldía. El jorobado es el fracaso hecho carne y su odio crece en proporción a su pequeñez” (Lascano Tegui, op. cit., p. 147).

⁷⁴³ Tario, *La puerta en el muro*, op. cit., p. 36.

⁷⁴⁴ Así, en otro texto de *Equinoccio* declara que “el hombre honesto y de buenas costumbres viene a ser aproximadamente un gargajo en el vacío. Gargajo de querube o mártir, si queréis; pero un gargajo” (Tario, *Equinoccio*, op. cit., p. 29). En la mencionada *Un año*, de Juan Emar, la voz narrativa dice en un determinado momento que quiere permanecer en su rol “de hombre gusano que se arrastre y que, si es mucho su desamparo, llame y clame, ante todo, a los Infiernos” (*Un año*, Barcelona: Barataria, 2009, p. 51), proclamándose una voz agonista cercana a otras presentes en la obra tariana. Por otra parte, es un talante presente asimismo en algunos textos de Gironde, como “Hazaña”, que se cierra con la certeza de que “sólo somos un pálido excremento / del amor, / de la muerte” (*Obra completa*, Madrid: ALLCA XX, 1999, p. 194).

⁷⁴⁵ González Suárez, “En compañía de un solitario”, op. cit., p. 20. El autor sería un heredero del diabolismo de la risa romántica, calificada por Bajtin de “sombria y maligna” (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona: Barral, 1971, p. 44).

separa lo trágico y lo cómico. Para José Luis Martínez, el mundo configurado en *La puerta en el muro* es “un mundo oscuro y no menos rico de humor que de tragedia”⁷⁴⁶. Hay una oscilación entre ternura y crueldad que se hace patente tanto en el estilo adoptado por el autor como en los sucesos que cuenta.

Así, el jorobado Yumi, tras narrar el episodio en el que pegó una paliza a su mujer, solicita tímidamente a su interlocutor dinero “para unos crisantemos. ¡Le gustan!”⁷⁴⁷. El narrador del fragmento 13 reflexiona acerca de la tontería a raíz de un episodio violento en el que golpea a “un tonto que se rió de mi cabeza rapada”⁷⁴⁸. Se percata de que al lado del hombre “temblaba una criatura tristísima, inconsolable y cadavérica – que debería ser su hijo”⁷⁴⁹, lo que le lleva a la conclusión de que “en circunstancias tales aquél era sin duda un tonto”⁷⁵⁰.

Dentro de la actitud de Tario se halla muy presente la denuncia indignada de la estupidez humana –“No hay nada sobre la Tierra tan irritante y estúpido como la tontería”⁷⁵¹–, a la que se suma la conmiseración por la desdicha: “–¡Por Dios, qué tonta es la gente! Y qué desdichada. También esto lo recordaré de cuando en cuando”⁷⁵².

Alejandro Toledo considera que en este libro asistimos al despliegue de una “prosa de resonancias existencialistas”⁷⁵³, mientras que José Luis Martínez compara al Tario de *La puerta en el muro* con “un Jules Renard al que le sobrara aún cierta dosis de humor negro para encontrar su conmovedor equilibrio entre ternura y crueldad; y un

⁷⁴⁶ Martínez, “Prólogo” a *La puerta en el muro*, *op. cit.*, p. 9. El humor negro, por ende, se va afianzando como una marca de la escritura tariana: “Su humor no saca sonrisas sino muecas de estupefacción, pues Tario destruye aquello en lo que el lector cree [...] y lo que el lector es: un ser risible constreñido por prejuicios, leyes y dogmas” (Geney Beltrán Félix, “Zonas extraterrenas”, *Letras Libres* 162, 2012, p. 87).

⁷⁴⁷ Tario, *La puerta en el muro*, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ *Ibid.*

⁷⁵¹ *Ibid.*

⁷⁵² *Ibid.*, p. 24.

⁷⁵³ Toledo, *El fantasma en el espejo*, *op. cit.*, p. 27. Antonio Altarriba señala que el muro es una “metáfora privilegiada” para los autores existencialistas y una “alusión obsesiva” para su conciencia, sentida como “concreción material de esa arraigada sensación de finitud en la que viven. Es el lugar donde vienen a estrellarse las ilusiones o las motivaciones. Representa, por lo tanto, esa barrera infranqueable, indesplazable y, al mismo tiempo, insoslayable que inculca en nuestras vidas el sentimiento del absurdo y el agrio sabor de la angustia” (Altarriba, *art. cit.*, p. 7).

Lautréamont afortunadamente menos tumultuoso y repelente”⁷⁵⁴. Comparte con ambos la disposición a la disección de una psicología y a la utilización de un estilo acorde con la expresión de la interioridad y sus fluctuaciones, así como el citado recurso a lo grotesco; ello otorga a la obra un carácter de literatura en el umbral que viene dado por su cercanía al membrete *poema en prosa*, en el cual:

más allá de la etiqueta genérica, la unión de aspectos contrapuestos se manifiesta también en el desarrollo poemático a través de la mezcla de motivos prosaicos y desagradables con otros líricos, de la sucesión de diferentes estilos dentro de un mismo texto que atenta contra las convenciones monológicas de la lírica, o de la asunción de ciertos elementos narrativos que inciden igualmente en la destrucción de los moldes poéticos⁷⁵⁵.

Estas características, presentes en *La puerta en el muro*, le insuflan su condición liminar, de obra que participa de discursos, tonos y rasgos estilísticos diversos. El peso de lo grotesco se intensifica en el libro a través del acompañamiento icónico otorgado por las viñetas de corte expresionista, cuya autoría corresponde al conocido artista plástico mexicano Fernando Castro Pacheco⁷⁵⁶, que aquí desarrolla un estilo que podría compararse al del brasileño Oswaldo Goeldi.

La literatura de Tario no es escapista, pues el recurso a la fantasía y a la desautomatización le permite desplegar una visión más lúcida sobre la experiencia vital. Su afán es el de bucear “en la horrenda vida de los hombres”⁷⁵⁷, como proclama en el fragmento 11, en el cual puede detectarse la voz descarnada del propio autor⁷⁵⁸. En su obra todo se cuestiona, incluso la vida misma, a través de un lúcido juego de la

⁷⁵⁴ En *La puerta en el muro*, op. cit., p. 8. La posición opositiva de cariz maldororiano permite también tender puentes con textos como “¡En contra!”, de Henri Michaux (vid. “Contre!”, en Dominique Aury y Jean Paulhan (eds.), *Poètes d'aujourd'hui*, Paris: Éditions de Clairefontaine, 1947, p. 178).

⁷⁵⁵ María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 11.

⁷⁵⁶ Castro Pacheco fue un conocido muralista, y no hay que olvidar que en la obra de los mismos la impronta del expresionismo pictórico resulta patente. Un artista plástico cercano a Tario es José Luis Cuevas, también afecto al tratamiento de lo grotesco y de figuras marginales.

⁷⁵⁷ Tario, *La puerta en el muro*, op. cit., p. 37.

⁷⁵⁸ Dicho fragmento es, además, una reflexión metaliteraria directa inserta en el mismo cuerpo de la obra, un cuestionamiento, una pregunta retórica sobre su propia labor y, por extensión, sobre la escritura misma, asediada por momentos de duda, por “los momentos diurnos o nocturnos, pero implacables, en que el viento nos arrebatara las páginas, yergue en alto las colillas ateridas y forma con todos estos elementos, bajo un cielo mortal o inmortal –¡qué importa!– la somnolienta callejuela de polvo donde no se ve a nadie: ni a un perro, ni a un hombre, ni a un triste pájaro en el espacio” (*ibid.*). La misma labor escritural es una experiencia en el umbral.

imaginación, posibilitadora de “una inquisición que ilumina un conocimiento antes no sospechado, que tiende a ser confirmado por lo real”⁷⁵⁹. José Luis Martínez señaló que, tanto como una “complacencia en la exhibición de lo grotesco y lo viscoso, alienta en las obras de Tario un afán de pureza y de libertad, –visibles en ciertos símbolos insistentes– que orientan secretamente los pasos de su pluma”⁷⁶⁰. Y ello se ve en la prolepsis dedicada a prefigurar el nacimiento de un paraíso no exento de ciertos ribetes apocalípticos, de un mundo a medida de las aspiraciones humanas⁷⁶¹, desasido de la rémora del tiempo –“No habrá cuatro estaciones, sino una sola; ni habrá años y meses sino un solo día”⁷⁶²–, de los citados convencionalismos –“El amor entonces, será muy distinto de lo que ha sido, y también los placeres”⁷⁶³– y de las ataduras que constriñen al ser humano, contraponiéndose a la imagen recurrente de la callejuela asfixiante, polvorienta y seca, que constituye “un horrible camino, ciertamente”⁷⁶⁴. Los paralelismos con Arlt afloran de nuevo si evocamos un significativo pasaje de *Los siete locos*, novela donde el desquiciamiento y la sordidez dejan resquicios a anhelos de pureza y plenitud vital estragados por el medio asfixiante y por las propias convulsiones

⁷⁵⁹ Hernán Vidal, *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*, Gerona: Aubí, 1972, p. 16.

⁷⁶⁰ Martínez, “Prólogo” a *La puerta en el muro*, op. cit., p. 7. Ya en Ionesco se detecta una aspiración de los personajes a una *citê radieuse*, un mundo imaginario de belleza y libertad. Y uno de esos símbolos sería la lluvia, lenitivo de la aridez y suciedad de la vida “aquí abajo”. Precisamente en esa primera novela se habla de ella otorgándole ese papel, del que también sería adjudicataria en *La puerta en el muro*: “Los rayos, perfectamente visibles, aunque lejanos, hacían pensar en otra vida más clara y fácil; en un espacio más amplio donde los hombres caminarían más libremente, sus voces resonarían transparentes, sin ningún estridor desagradable, y el agua se precipitaría desde alturas increíbles sobre campos tiernos y frescos. Pero era sólo una franja, una especie de jaula dorada en la inmensidad opaca y sucia: una ilusión” (Tario, *Aquí abajo*, op. cit., p. 10).

⁷⁶¹ Ese fragmento destaca como una muestra de acendrado lirismo dentro de un libro marcado por el cultivo preponderante de lo grotesco y del humor negro, al igual que ocurre en *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont con el pasaje dedicado al hermafrodita (vid. *Los cantos de Maldoror*, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 140-144). Un mismo anhelo contrastivo se plasma en las palabras de Erdosain en *Los siete locos*, cuando confiesa a Hipólita: “Hay algo en mí que desea todo lo delicado y hermoso” (Arlt, *Los siete locos*, op. cit., p. 296). En la misma novela incluso el Astrólogo verbaliza un impulso nefelibata similar –“Todo en nosotros está deseando subir hasta las nubes, hacer reales los países de las nubes” (ibid., p. 308)– que ejemplifican la desgarradura de la cosmovisión arltiana, según la cual “los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas” (*El jorobado*, Buenos Aires: Losada, 1975, p. 2). En la continuación de dicha novela, *Los lanzallamas*, el Rufián Melancólico protagoniza un paseo en el que su flujo de conciencia también está dirigido a una aspiración de pureza que se ve violentamente truncada (vid. *Los lanzallamas*, op. cit., pp. 69-76).

⁷⁶² Tario, *La puerta en el muro*, op. cit., p. 43.

⁷⁶³ Ibid. En esta alusión parece asomar la exhortación rimbaudiana: “El amor hay que reinventarlo de nuevo, es cosa sabida” (Rimbaud, *Prosas principales*, Barcelona: Ediciones 29, 2004, p. 33).

⁷⁶⁴ Tario, *La puerta en el muro*, op. cit., p. 46. Dicha senda puede traer a la cabeza del lector la calle larga y única del pueblo que Hipólita evoca ante el Astrólogo en *Los lanzallamas*, de Arlt (vid. *Los lanzallamas*, op. cit., pp. 19 y 20).

internas de Remo Erdosain. Dicho pasaje adopta la forma de nota al pie introducida como inciso por el “Comentador”, instancia narrativa que nos transmite las peripecias del protagonista y a veces interviene para matizar determinados aspectos:

Erdosain me decía: “Yo creía que el alma me había sido dada para gozar de las bellezas del mundo, la luz de la luna sobre la anaranjada cresta de una nube, y la gota del rocío temblando encima de una rosa. Mas, cuando fui pequeño creí siempre que la vida reservaba para mí un acontecimiento sublime y hermoso. Pero a medida que examinaba la vida de los otros hombres, descubrí que vivían aburridos, como si habitaran en un país siempre lluvioso, donde los rayos de la lluvia les dejaran en el fondo de las pupilas tabiques de agua que les deformaban la visión de las cosas. Y comprendí que las almas se movían en la tierra como los peces prisioneros en un acuario. Al otro lado de los verdinosos muros de vidrio estaba la hermosa vida cantante y altísima, donde todo sería distinto, fuerte y múltiple, y donde los seres nuevos de una creación más perfecta, con sus bellos cuerpos saltarían en una atmósfera elástica”. –Entonces le decía: –“Es inútil, tengo que escaparme de la tierra”⁷⁶⁵.

La puerta en el muro constituye, en suma, una pieza de gran relevancia en el entramado de la obra de un escritor que, en un medio literario poco favorable a sus búsquedas, optó por asomarse a las fronteras de la experiencia y de la percepción.

Las siguientes publicaciones de Tario mantienen, en parte, el formato de *La puerta en el muro* en cuanto a la extensión. Se trata de *Yo de amores qué sabía* (1950) y *Breve diario de un amor perdido* (1951). Ambas se llevaron a cabo en la colección de *plaquettes* “Los Presentes”, donde Arreola se estrenó como editor, y pueden considerarse como “el testimonio de la confrontación de un alucinado con la realidad de la pasión”⁷⁶⁶.

En ellas, la evocación y la filtración subjetiva juegan un papel capital, si bien difieren en que la primera prefigura la ambientación costera de algunos cuentos posteriores. El propio título incide en la ignorancia del narrador testigo en materia amorosa, ya confinada al pasado al haber sido transfigurada por la confrontación con la pasión, en este caso ajena: la de su madre con *il signore Lorenzo*. Es, así, testigo de ese adulterio, y parece imitarlo en su propia vida sentimental, según se desprende de los párrafos en cursiva que enmarcan la evocación del pasado que constituye el grueso del

⁷⁶⁵ Arlt, *Los siete locos*, op. cit., pp. 137-138.

⁷⁶⁶ Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”, op. cit., p. 22.

relato⁷⁶⁷. *Breve diario de un amor perdido*, sin embargo, no es un cuento, sino un flujo verbal dirigido a una interlocutora afantasmada, cercano a lo poemático (como el de *La puerta en el muro*, pero con mayor carga de solipsismo y sin presencia de tintes expresionistas o grotescos) y que busca apresar las fluctuaciones provocadas por un amor también ubicado ya en el pasado, pero experimentado, en este caso, como sujeto del mismo en primera persona.

Del mismo año, 1951, es el ya nombrado *Acapulco en el sueño*, quizás el libro menos mencionado y comentado del autor (pese a sus generosos tirajes editoriales, mayores en la reedición de 1993). Si en *La puerta en el muro* la escritura de Tario se veía complementada por el componente icónico aportado por el ilustrador, en este caso la imagen y la palabra se sitúan a un mismo nivel de importancia. Esta última, más que ejercer un servicio subordinado a lo que sería la finalidad de promoción turística⁷⁶⁸, fue cultivada por Tario de forma libérrima, y de este modo glosa, complementa o toma las fotografías como pretexto para vagar en libertad por las páginas de este singular volumen, como

una voz que sí, dirá lo que ve cuando sea preciso o cuando le parezca justo, pero que ante todo estará cantando lo que llegue a recordar, lo que imagine o las resonancias que le traigan las presencias, los paisajes o las luces y sombras que, a su modo y por una vía alterna –y a veces paralela–, van encontrando también las fotografías⁷⁶⁹.

⁷⁶⁷ El hogar de Carlos, el protagonista, es descrito en su tranquilidad previa en los siguientes términos: “Como en un mundo de ilusión y sombras, sombras, voces y ruidos se atenuaban progresivamente en mitad de un inefable silencio que tal o cual pájaro turbaba” (Tario, *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, op. cit., p. 75).

⁷⁶⁸ Las dedicatorias al presidente Alemán y a un empresario irían en este sentido, pero dentro del libro uno de los textos, titulado “Vida económica”, parece insertado para satirizar este hecho: “Pues Acapulco produce espuma, exporta raros y oscuros romances e importa géneros humanos de las más disparatadas especies. Su principal fuente de vida es la vida misma, y su penuria mayor, la muerte. Ocasionalmente arriban barcos con marineros rubios, vestidos de blanco. En cuanto a su industria, las aguas son templadas, verdísimas y transparentes. Posee una densa red ferroviaria que se extiende hasta los mares de China y su riqueza minera consiste en los collares de oro labrado de sus nativas” (Francisco Tario y Lola Álvarez Bravo, *Acapulco en el sueño*, México: Fundación Televisa, 1993, s.p.).

⁷⁶⁹ José Israel Carranza, “Un sueño en el mar”, <http://azotecarranza.blogspot.com.es/2007/02/un-sueo-en-el-mar.html> (consultada el 23 de septiembre de 2013). Podría ponerse en comparación con otro libro singular: *Cuaderno de godo*, de Ignacio Aldecoa, conjunto de prosas poéticas dirigidas a la captación subjetiva e impresionista del entorno paisajístico canario.

5.3. Segunda etapa

Al año siguiente a los dos libros antes comentados fue publicado *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952), un libro singular dentro de la ya de por sí señera obra literaria de Francisco Tario. Comparte con *La noche* el cultivo de lo fantástico y lo fantasmagórico, pero el tratamiento más irónico del material (la ironía se encuentra presente en distintos grados en la mayor parte de la obra del mexicano, pero en este libro de manera exacerbada) lo aleja en parte de los dos cuentarios que lo flanquean, *La noche* y *Una violeta de más* (el primero y el último en la carrera del escritor, respectivamente). Según José Miguel Oviedo, en *Tapioca Inn* “Tario cultiva una forma muy singular del cuento de horror, pues sus fantasmas se comportan con la naturalidad de seres humanos y los ambientes en que se mueven tienen rasgos casi costumbristas”⁷⁷⁰. Según reza la solapa de *Acapulco en el sueño*, el libro iba a titularse inicialmente *Fascination*.

El tratamiento de los fantasmas en este libro sería en cierto modo equivalente al dado por Wilde en *El fantasma de Canterville* o por Wenceslao Fernández Flórez en algunos de sus relatos espectrales, recurriendo a efectos cómicos que “anulan o equilibrio da ambigüedad fantástica e levam a narrativa a recuar até ao grotesco”⁷⁷¹. A propósito de la mayoría de sus cuentos se puede notar que “a partir de un rechazo del terror que provocan ciertos acontecimientos, los personajes que producen el humor llegan a arrostrar, sin negarlos, los hechos ante los que se encuentran”⁷⁷², lo que también ubicaría este libro en un terreno anejo al de obras como *La abadía de Northanger*, de Jane Austen (donde la autora parodiaría la novela gótica) o *Les Ombres sanglantes* y *Les fantômes nocturnes* de Cuisin⁷⁷³. La ironía y el absurdo diluirían así el estremecimiento del personaje o personajes sobre quienes descansaría el peso del efecto inherentemente perturbador de lo fantástico, aquel cuya reacción podría ser identificable

⁷⁷⁰ José Miguel Oviedo, *Historia de la Literatura Hispanoamericana v.4: de Borges al presente*, Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 57.

⁷⁷¹ Filipe Furtado, *op. cit.*, p. 69. Un equivalente cinematográfico al proceder de Tario en este libro podría ser el filme español *El extraño viaje*, de Fernando Fernán Gómez.

⁷⁷² Georges Desmeules, “Literatura fantástica y espectro del humor”, en *El relato fantástico: historia y sistema*, *op. cit.*, p. 50. Jennifer Uglow también apunta a este efecto lenitivo del humor cuando indica que “la comedia no es ajena a los cuentos de fantasmas, sino casi esencial. La risa es el mejor amortiguador del sobresalto” (“Introducción” a Richard Dalby (selec.), *Escritoras del siglo XX: relatos de fantasmas*, Barcelona: Planeta, 1988, p. 19).

⁷⁷³ Es la tendencia paródica que posteriormente dará frutos cinematográficos como *El baile de los vampiros*, de Roman Polanski, o *El jovencito Frankenstein*, de Mel Brooks.

con la del lector implícito o modelo: “Para enfrentarse a lo extraño o a lo sobrenatural, el personaje en cuestión debe rechazar la posibilidad de huir para continuar avanzando mientras ignora el sentimiento de horror que debería acompañar a la revelación de lo fantástico”⁷⁷⁴.

Dicha relevancia de lo humorístico otorga a dicho libro un carácter de obra de transición que, de alguna forma, participa con debilidad de varias tendencias del autor y carece de la consistencia de otras obras suyas como los cuentarios mencionados. Alejandro Toledo señala que “*Tapioca Inn: mansión para fantasmas* ha sido acusado como uno de los libros menos logrados de su autor. Ese deliberado ambiente de carnaval en que transitan los personajes ha contribuido a confirmar tal lectura. En algunos casos el riesgo es malamente sorteado, pero sólo en esa atmósfera enrarecida – que ahora llamarían carnalesca– se podía resolver la escritura”⁷⁷⁵.

René Rebetez sostiene, por su parte, que los relatos de *La noche* conforman una colección “de una calidad muy superior a *Tapioca Inn*. El lenguaje es un poco más sobrio sin perder su riqueza, más apto para crear lo misterioso”⁷⁷⁶.

Puede ser sintomático que en la reciente reedición de cuentos tarianos publicada en España por la editorial Atalanta únicamente se haya rescatado de *Tapioca Inn* la historia que lo cierra: “La semana escarlata”. No obstante, acentuar en demasía el carácter transicional de este libro del 52 podría conducir a desatender sus valores intrínsecos, los cuales revelan a un escritor con certero dominio de sus posibilidades expresivas y con capacidad para manejar un efecto de presentimiento preparatorio del camino a lo inquietante y a la basculación hacia el polo nocturno (ya anunciada en la cita de Nietzsche que abre el cuentario), que terminan filtrándose pese a un tratamiento humorístico que podría operar como distanciador, reforzado por las ilustraciones de Alberto Beltrán.

Alfredo Pavón reivindica un volumen que, en su opinión, “por virtud de las presencias fantasmales, los tópicos fantásticos y el recurso humorístico e irónico, tiende un puente entre *La noche* y *Una violeta de más* (1968), conformando así una hermosa

⁷⁷⁴ Desmeules, *art. cit.*, p. 51.

⁷⁷⁵ Toledo, *Lectario...*, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁷⁶ René Rebetez, *art. cit.*, p. 35. Julio Farell ha relatado que *Tapioca Inn* era el único de los libros escritos por su padre “que él me dijo un día que se había planteado cambiar” (Toledo, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mar2001/toledo.html>, consultada el 4 de junio de 2005).

tríada cuentística”⁷⁷⁷. Gilberto González Contreras, englobando a Tario y a otros escritores bajo un epígrafe titulado “La evasión fantástica y onírica”, también pone de relieve las virtudes de un libro que

realiza el milagro de expresar un realismo poético por medio del cuento de fantasmas. Antes de poder relatar lo que vibra entre la realidad y la pesadilla, Tario, utilizando un material básico adquirido en sus años infantiles, escribe cuentos y novelas breves cuyo material lo ha venido trabajando en la imaginación. Invirtiendo la lógica, orientándose hacia cierta forma de humorismo verbal que tiene como antecedentes a Macedonio Fernández y a Jorge Luis Borges, cada uno de sus relatos fantasmales adquiere forma clara y perfilada. Ha estudiado sueños y pesadillas en muchas regiones, muchas gentes, muchas artes y muchos libros. Su atención se fija más que en la topografía, en la conciencia de sus personajes; viajeros que nunca alcanzan su destino, anestesiados melancólicos, buscadores de fantasmas, asesinos dormidos, prófugos de lo temporal, cuyos juegos diabólicos –oh, manes de Villiers de L’Isle-Adam y de Barbey d’Aurevilly– están compensados por la frescura de la imaginación fantástica y el libre y acumulativo juego del estilo⁷⁷⁸.

Ese acumulativo juego del estilo se plasma en la ampliación que se detecta en los textos de este libro con respecto a los de los anteriores. Son cuentos más largos (aunque, en algunos casos, también algo más endebles).

Finalmente, *Una violeta de más* fue publicado en 1968⁷⁷⁹, cuando la familia se había radicado en España, lo que arroja un importante lapso temporal en una trayectoria que, hasta *Tapioca Inn*, había sido más prolífica. Antes de la publicación del mismo, a cargo de la editorial Joaquín Mortiz, había fallecido Carmen Farell, la esposa del autor, y a ella está dirigida la dedicatoria que lo abre: “Para ti, mágico fantasma, las que fueron tus últimas lecturas”. Ella solía ser la primera lectora de los textos de Tario una vez que este los consideraba terminados.

A colación de *Una violeta de más*, se ha dicho que “lo insólito no es, en este caso, gratuito, sino que en el fondo palpitan una gran amargura y una, aun más, visible ironía”⁷⁸⁰. La prosa de los cuentos de este libro se nutre de un universo análogo al de *La*

⁷⁷⁷ Pavón, “Reseña de *La otra literatura mexicana*, de Vicente Francisco Torres”, *art. cit.*, p. 238.

⁷⁷⁸ González Contreras, “Las letras mexicanas de 1947 a 1952”, en *México en el mundo de hoy*, *op. cit.*, p. 450.

⁷⁷⁹ Fue reeditado en 1990 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

⁷⁸⁰ Reseña en *El cuento* 34-39, 1969, p. 356.

noche, aunque con las aristas atemperadas y suavizadas por un inefable rumor, como el de caracol que Mauricio González de la Garza atribuyó a la escritura tariana. *Una violeta de más* se despliega como un libro protagonizado por una familia de fantasmas, una joven aristócrata enamorada de su caballo, un ciclista abocado a un movimiento perpetuo (en uno de los relatos del autor más próximos a la categoría de lo neofantástico, el tratamiento de “the unreal as real”⁷⁸¹, por mor de la naturalidad con que el prodigio es acogido), un niño macrocéfalo y su madre, un adolescente envuelto en una pulsión incestuosa, así como individuos aquejados por obsesiones y visitaciones diversas o que emprenden pesquisas detectivescas en las que confrontan lo sobrenatural, abriendo una tronera “on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside law, that which lies outsider dominant value systems”⁷⁸². A este libro pertenece el que, hasta hace poco, fue el relato más conocido y antologado de la obra de Tario: “Entre tus dedos helados”, donde la pulsión incestuosa, la confusión entre la realidad y el sueño y el imaginario empleado lo convierten en un texto paradigmático de su narrativa y un ejemplo de cómo en este volumen el autor operó una síntesis feliz entre los hallazgos de sus dos libros de relatos anteriores⁷⁸³.

Como ya hemos señalado, *Una violeta de más* fue el último libro de Tario publicado en vida del escritor. Pero póstumamente se editaron otros textos suyos, como el volumen que recoge tres piezas teatrales (“El caballo asesinado”, “Terraza con jardín infernal” y “Una soga para Winnie”), lindantes con el teatro del absurdo, parentesco que no resulta inesperado teniendo presente que Ionesco era uno de sus autores predilectos, y que ya parecía adelantado en un texto de su primer cuentario: “La noche de los genios raros”.

En la primera de las mencionadas piezas se opera una suerte de deconstrucción del andamiaje lógico de la ficción detectivesca, potenciado contrastivamente por la inclusión del personaje de Sherlock Holmes, paradigma del método detectivesco deductivo. La segunda se ambienta en un mundo postapocalíptico, como se indica

⁷⁸¹ Sería un mecanismo simétrico, en cierto modo, al otro que contempla la crítica Christine Brooke-Rose, y que ya hemos citado a colación de la propia reflexión teórica de lo fantástico albergada por Tario (*vid.* Brooke-Rose, *op. cit.*).

⁷⁸² [“Al desorden, a la ilegalidad, a lo que se halla fuera de la ley, fuera de sistemas dominantes de valores”] (Jackson, *Fantasy*, *op. cit.*, pp. 3-4).

⁷⁸³ Según Marco Tulio Aguilera “‘Entre tus dedos helados’ hace pensar en Poe y en Lovecraft: el mundo del sueño y el de la vigilia pierden sus límites; el pecado ominoso alcanza nuevas valoraciones. El cuento onírico-fantástico de Tario constituye una aportación renovadora a las tendencias dominantes” (“Sobre *Cuento mexicano moderno*”, *La palabra y el hombre* 132, 2004, p. 203).

expresamente en la acotación que acompaña el elenco de personajes. Se trata de la incursión más clara en un ámbito próximo a la ciencia ficción de un autor que manifestó cierto desdén por este tipo de literatura. Por su parte, la tercera tiende un puente intertextual con su narrativa breve al intervenir en ella personajes de su cuento “Aureola o alvéolo” y aludirse a la trama de “La semana escarlata”. David Olguín, al reseñar el teatro tariano, consideró que lo interesante de este

radica en su capacidad para dar rienda suelta a la imaginación y crear una segunda realidad con sus propias convenciones. Sueño y vigilia, fantasía y realidad, el absurdo y la lógica inductiva propia del género policiaco conviven por igualdad de circunstancias y sin posible exclusión. Tario desentraña la coherencia del sinsentido, la lógica de la sinrazón⁷⁸⁴.

Unos años más tarde, en 1993, se editó la novela *Jardín secreto*, cuya elaboración comenzó en la década de los sesenta. Vicente Francisco Torres señala que en ella

confluyen los elementos de su novela “realista” *Aquí abajo*, y los que Tario puso en juego cuando escribió cuentos fantásticos. Dicho en otras palabras, esta novela se escribió con misterios de este mundo –la enfermedad, la demencia, las anfractuosidades del ser humano, las pasiones entre familiares cercanos– para crear la misma sensación mórbida que dejó el autor con sus cuentos fantásticos⁷⁸⁵.

De este modo, puede leerse como una tentativa de encajar en el molde novelístico el universo que el autor había ido forjando en sus libros de relatos. Torres la considera “el libro más ambicioso y profundo de Francisco Tario”⁷⁸⁶, lastrado por ciertas fallas debidas a que se trata de una obra incompleta de la cual se conservaban tres versiones, ninguna de ellas definitiva, que hubieron de ser cotejadas para llevar a cabo la edición tras una ardua labor de reconstrucción.

Jardín secreto aparecería como una tentativa fallida por ofrecer un compendio de diferentes temas y procedimientos clave de la narrativa del autor: “es un texto mórbido, desconcertante, lleno de sugerencias y regiamente escrito, pero no tuvo una revisión del autor, misma que lo hubiese convertido en una novela magistral [...]; pudo ser la síntesis acabada de su mundo pero, creo yo, no se decidió a revisarlo, o la muerte no le dio

⁷⁸⁴ Suplemento *Lectura* del diario *El Nacional*, 22 de julio de 1989, p. 2.

⁷⁸⁵ Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, México, UAM, 1994, p. 170.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 175.

tiempo”⁷⁸⁷. Ese carácter trunco, a juicio de Christopher Domínguez Michael, desvirtuaría una novela que “se lee con facilidad e interés creciente pero defrauda al carecer de un desenlace dramático digno de una prosa como la de Tario”⁷⁸⁸. Lo cierto es que el último capítulo, desarrollado en el equívoco terreno de la confusión entre el sueño y la vigilia tan querido al autor, deja sin resolución cuestiones importantes.

El protagonista, Mario, vive en una finca llamada “La Encina”, espacio cerrado que comparte con sus padres, su tía Eulogia y su prima Esperanza, el cual constituye “un universo aparte, que, en opinión mía, terminaba allí donde se iniciaba el muro de la finca. Más allá del muro, en dirección al mar o a la montaña, iniciábase el gran misterio, lo desconocido e improbable”⁷⁸⁹. Esa “finca campirana, feérica y neblinosa”⁷⁹⁰ conforma, por tanto, un universo autónomo y acogedor frente al “gran misterio” que es el exterior. La acción y la porción de vida que de los personajes se ofrece están en buena medida confinadas a un espacio delimitado, cerrado, y así vamos a apreciar una fuerte presencia desde el inicio de “the enclosed life which is so frequent a Gothic theme”⁷⁹¹.

El título de la obra, en el que podemos detectar ecos simbolistas, condensaría eficazmente la idea de una existencia desarrollada en un espacio autónomo y apartado, alienada, aunque no por ello salvaguardada de las mudanzas que el paso del tiempo impone a ese edénico reducto de intimidad⁷⁹². A ello contribuye la indeterminación sobre las coordenadas cronológicas y espaciales en las que la trama se ubica. No hay datos concluyentes que nos orienten acerca de la época en la que viven los personajes. Del mismo modo, a excepción de los nombres hispánicos de personas y enclaves, no hay un anclaje referencial que vincule la historia a un lugar determinado, con lo que Tario parece recoger, de algún modo, la herencia de Nathaniel Hawthorne en *La casa de los siete tejados*, cuya acción y personajes consideraba el autor más localizables en las nubes que en algún ámbito concreto.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, pp. 175-176.

⁷⁸⁸ Christopher Domínguez Michael, “*Jardín secreto* de Francisco Tario”, *Vuelta* 213, 1994, p. 48.

⁷⁸⁹ Francisco Tario, *Jardín secreto*, México: Joaquín Mortiz, 1993, p. 12.

⁷⁹⁰ Christopher Domínguez Michael, *art. cit.*, p. 48.

⁷⁹¹ [“La vida enclaustrada que es, con tanta frecuencia, un tema gótico”] (David Punter, “Scottish and Irish Gothic”, en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, *op. cit.*, p. 118).

⁷⁹² Hay que señalar que, en la novela de Tario, el tiempo de la narración y el de la historia no coinciden. Se trata de una narración ulterior cuyo emisor está dotado en el momento de la enunciación de un conocimiento del que carecía cuando se produjeron los hechos.

El tema de la maldición familiar, característicamente gótico ya desde la obra fundacional *El castillo de Otranto* y revestido de un interés muy marcado hacia mediados del XIX –cuando la ciencia buscaba la raíz de las disfunciones morales en los males hereditarios– es capital en obras importantes como “Monkton el loco” de Wilkie Collins o “La caída de la casa Usher” de Poe, y su perduración se extiende hasta textos como el que nos ocupa. Mario explica la sombra de demencia hereditaria que persigue a su familia materna como una marca tal vez enraizada en la consanguineidad al final del capítulo tercero:

Una lamentable y cruel herencia, un morbo oscuro e incurable, que se remonta a ignoro qué orígenes, pesaba sobre la familia de mi madre, quienes vivieron bajo esa implacable amenaza que representa todo mal hereditario y de cuyos estragos presentes restaba aún la evidencia de mi madre. Tal vez proviniera ello de una sucesión repetida de uniones sanguíneas –que yo mismo continué– o quizás, más bien, de una predisposición congénita para cierta forma de demencia. El hecho es que, por tanto tiempo como he podido recorrer a través de distintos antecedentes, una oscura y malsana sombra pesó a lo largo de diferentes épocas sobre estos desdichados seres, quienes, a no muy largos intervalos, veían caer, una tras otra, a las víctimas del incurable mal que portaban en la sangre y transmitían, y al cual cedieron, que yo supiera entonces, primeramente un tío abuelo, después la tía Clara y por fin mi madre⁷⁹³.

Podemos percibir, por tanto, en esta circulación transgeneracional de la culpa resonancias de la siguiente idea enunciada por el editor ficticio de *El castillo de Otranto* en el prólogo a la primera edición: “*the sins of the fathers are visited on their children*”⁷⁹⁴. La sugerencia de que “*the present can never detach itself from the past*”⁷⁹⁵, de que “*the past can never be left behind, that it will reappear and exact a necessary price*”⁷⁹⁶, cuenta, como hemos dicho, con un largo recorrido en la narrativa gótica. En un fragmento de la ya nombrada novela de Hawthorne aflora en un diálogo entre dos personajes la conciencia de esa rémora:

—¿Es que nunca, nunca nos libramos del pasado? –exclamó el artista, conservando el tono vehemente anterior–. Yace sobre el presente como el cadáver de un gigante viejo,

⁷⁹³ Tario, *Jardín secreto*, op. cit., p. 160.

⁷⁹⁴ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Oxford: Oxford University Press, 1985, p. 5.

⁷⁹⁵ Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, London & New York: Routledge, 1995, p. 37.

⁷⁹⁶ Punter y Byron, op. cit., p. 55.

abuelo suyo, que murió hace mucho tiempo y sólo quiere ser enterrado decorosamente. Reflexione un momento y verá qué esclavos somos de los tiempos ya idos... de la muerte, para decirlo con la palabra exacta [...]

Fíjese usted... bajo esos siete tejados que estamos mirando y que el coronel Pyncheon deseaba que fueran el hogar de sus descendientes, prósperos y felices, bajo ese techo, durante un tiempo que abarca parte de tres siglos, ha habido perpetuo remordimiento de conciencia, esperanzas frustradas, disputas entre parientes, miserias, oscuras sospechas, muertes extrañas, desgracias inexplicables...

Y todas esas calamidades pueden achacarse al afán del viejo coronel por fundar una familia poderosa. Esta idea se halla en el fondo de casi todos los daños que causan los hombres. La verdad es que en medio siglo, una familia debiera sumergirse en la oscura masa de la humanidad y olvidar por completo a sus antepasados. La sangre humana, para conservarse sana, debe correr por cauces ocultos, igual que el agua de un acueducto es conducida por tuberías subterráneas⁷⁹⁷.

En la novela de Tario, ese metafórico jardín secreto que acoge el desarrollo de los juegos infantiles pasa a ser escenario de ritos enfermizos para postergar la unión carnal en la edad adulta, con el objetivo de la obliteración de la descendencia y el consiguiente cierre de un linaje marchito y en decadencia, sellado por una carga hereditaria con riesgo de demencia⁷⁹⁸. Según Kilgour, la novela gótica propende a centrar su atención “on children who do not grow up, or who become eccentrics, whose development is not teleological but caught in a repetition compulsion like that of Dracula”⁷⁹⁹, aspecto que se repite en la película *Nattlek* (“*Juegos nocturnos*”) del director sueco Mai Zetterling, la cual ilustra la pugna del protagonista por desembarazarse de las rémoras que aún perviven en los objetos y dependencias de la casa donde pasó una atípica infancia.

En *Jardín secreto* es capital el descubrimiento de que “cada día que transcurre, cada goce, cada congoja, cada ilusión o desilusión, van envejeciendo las cosas, contaminándolas de sabiduría, enriqueciéndolas y ordenándolas, proporcionándoles un

⁷⁹⁷ Nathaniel Hawthorne, *La casa de los siete tejados*, Madrid: Cátedra, 1983, pp. 202-205.

⁷⁹⁸ Tal deriva de la trama obedecería a un cambio de orientación que Alejandro Toledo señala en la novela, que “va de la nostalgia por la infancia al terror, es decir de Rilke a Poe” (Alejandro Toledo, “El rescate lánguido de un escritor soli-Tario”, <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/36113.html>, consultada el 29 de junio de 2007). No se trata de una transición brusca, sino de un progresivo desplazamiento de determinados elementos a un primer plano.

⁷⁹⁹ Kilgour, *op. cit.*, p. 36. Esa ceremonia de forzada contención de la tensión erótica encadenaría a la pareja a esa draculesca compulsión de repetición que señala Kilgour.

misterio nuevo, más luminoso o sombrío”⁸⁰⁰. Hay una actitud ambivalente ante el tiempo que fluye dejando en todo su huella indeleble, a modo de surcos cuyo trazado encierra una significación únicamente accesible a largo plazo: “qué profunda tristeza, qué bella, la del tiempo que pasa porque aún nos pertenece y que va trazando sobre las personas y las cosas unos signos indescifrables que no nos será permitido interpretar sino hasta pasado el tiempo”⁸⁰¹. La extremada diferencia entre su percepción infantil del matrimonio Winters y la que recibe cuando ya ha dejado atrás la niñez conducen al protagonista a percatarse de “qué sorprendente poder es el de la mente del niño y de qué singulares recursos dispone al ser capaz de fabricarse un reino mágico y luminoso donde no existe”⁸⁰². En la infancia de Mario y Esperanza podemos detectar cierta idealización –según Kilgour, propiamente gótica– de la infancia “as a time of symbiotic unity and oneness with the world before the alienation of adulthood set in”⁸⁰³, algo ya visible en un relato como *Yo de amores qué sabía*.

Pese a sus fallas (debidas en buena medida al hecho de que se trata de una obra truncada y cuya fijación textual resultó tremendamente complicada), *Jardín secreto* es una de las grandes novelas de tinte gótico concebidas durante la década de los sesenta en México, junto a *Aura* de Fuentes o *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro (con la que comparte algunos elementos).

5.4. La familia literaria de Francisco Tario

La literatura de la América Española, literatura de La Mancha, novela impura, ficción mestiza, hubo de superar, para ser, los obstáculos del realismo chato, el nacionalismo conmemorativo y el compromiso dogmático.

(Carlos Fuentes)

Tras haber presentado diacrónicamente la trayectoria del autor que nos ocupa, cabe ahora concretar con más detalle su ubicación dentro del mapa literario en que se inserta. Ignacio Trejo Fuentes ha incluido a este narrador entre aquellos autores mexicanos que “trabajaban historias estrambóticas, exageradas y por eso

⁸⁰⁰ Tario, *Jardín secreto*, op. cit., p. 247.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 168.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 172.

⁸⁰³ [“Como un tiempo de unidad simbiótica y aquiescencia con el mundo antes de que la alienación de la edad adulta se imponga”] (Kilgour, op. cit., p. 36).

desconcertantes para los lectores de materiales ortodoxos”⁸⁰⁴, ortodoxia que sería dada por la adscripción a la mimesis realista⁸⁰⁵. Aunque los detalles visibles de su vida no lo delatan como escritor maldito en el plano biográfico, ha sido durante mucho tiempo una de las figuras emblemáticas de la paratopía literaria en México, tanto por la temática abordada en sus libros como por su propia desubicación dentro de ese marasmo de autores “‘condenados’ a una temática nacional o popular” que deben “desarrollar, defender, ilustrar, aunque sea criticándolas, las aventuras, historias y controversias nacionales”⁸⁰⁶. Así, Porfirio Romo, director de la editorial Lectorum, señaló que “Tario no corresponde a la época en que escribe, por eso fue incomprendido en su momento. Hizo mucha abstracción cuando no se estilaba, cuando el realismo tenía bases muy fuertes”⁸⁰⁷. Y a ojos de las “buenas conciencias” literarias, cometió –entre otros– el pecado de indagar “en uno de los terrenos menos frecuentados en México durante los cuarenta: el miedo”⁸⁰⁸.

Los antecedentes del nacionalismo literario de México se remontan a la Independencia, como hemos apuntado en páginas previas. Uno de sus principales adalides fue Ignacio Manuel Altamirano, quien abogaba por el tratamiento de temas propiamente mexicanos, basándose en “el convencimiento de que nuestras letras, artes y ciencias necesitaban nutrirse de nuestros propios temas y temperamento y de nuestra propia realidad: es decir, convertirse en nacionales, para que logaran ser expresión real de nuestro pueblo y elemento activo de nuestra integración nacional”⁸⁰⁹. El despertar del sentimiento nacionalista a partir de ese momento histórico es, como señala González Peña, “un fenómeno trascendental” y “una fuerza espiritual encaminada a dar a la

⁸⁰⁴ Ignacio Trejo Fuentes, “Óscar de la Borbolla: *La vida de un muerto*”, *Siempre!*, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32200321_ITM, consultada el 3 de abril de 2007.

⁸⁰⁵ En la narrativa hispanoamericana de las primeras décadas del XX, como señala Katharina Niemeyer, “el postulado de la mimesis en cuanto obligación ontológica, epistemológica y ética de la ficción para con la realidad extratextual –la realidad precede a la ficción y *configura su meta y su punto de orientación*– representa el trasfondo común todavía incuestionado, por lo menos a primera y segunda vista” (Niemeyer, *Subway de los sueños: alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 58).

⁸⁰⁶ Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 251.

⁸⁰⁷ Citado en Patricia Cordero, “Reconocen fantasía de Francisco Tario”, *El Norte*, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-903771_ITM (consultada el 24 de febrero de 2006).

⁸⁰⁸ Guillermo Samperio, “Tario: el corrosivo eterno”, *op. cit.*, pp. 126.

⁸⁰⁹ Citado en Alí Chumacero, *Los momentos críticos*, México: FCE, 1987, p. 65.

producción literaria de México aún más propia, inconfundible fisonomía”⁸¹⁰. Desde los primeros pasos de México como nación se detecta una marcada imbricación entre la política y la labor literaria; así, durante el torbellino revolucionario de gran parte del siglo XIX acusó José Bernardo Couto una “invasión de los estudios políticos y económicos, que se llevaron poderosamente la atención de muchos, y casi ahogaron la delicada planta de la literatura”⁸¹¹.

La Revolución Mexicana marcaría el inicio de una tendencia hegemónica durante buena parte del XX y conducente a “la creación de un canon de literatura realista y con fuerte contenido social, civilizadora, casi didáctica, casi con la obligación de mostrar un retrato de la realidad más apremiante y un camino a seguir”⁸¹². Domingo Miliani denuncia la gestación de “un nacionalismo exacerbado que no admite ningún género de crítica o revisión sana de los procesos”⁸¹³, desencadenante de una “hipertrofia nacionalista”⁸¹⁴ que conllevaría “un elemento negativo de considerable gravedad: un aislamiento cultural [...] del que los nuevos artistas e intelectuales intentan sacudirse furiosamente”⁸¹⁵. Precisamente, Tario sería uno de los escritores que optaron por escapar de la “ergástula literaria” en que devendría esa concepción reduccionista de la creación basada en la subordinación de la ficción al proyecto de edificación nacional, lo que Phillipps-López resume de este modo:

Después de las Independencias, en las primeras décadas del siglo XIX en Hispanoamérica se planteó la necesidad de dotarse de proyectos culturales propios, creando nuevos ámbitos y un lenguaje nacional representativo. Comienza por tanto a requerirse de la literatura una función “ancilar”, al servicio del nuevo estado republicano, que difundiera los ideales de libertad, civilización y progreso, pilares fundamentales en la gestación de “lo nacional”. Escritores e intelectuales se sienten comprometidos con la vida política de las naciones y en su producción se generan

⁸¹⁰ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, op. cit., 118.

⁸¹¹ Citado en *ibid.*, p. 138.

⁸¹² Ana María Morales, “El cuento fantástico en México: fin de Siglo, nuevo Siglo”, en Susanne Igler y Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras*, op. cit., p. 215. El poeta y ensayista cubano Juan Marinello llamó la atención sobre el riesgo que esto comportaba (y su arraigo) cuando declaró: “No es fácil convencer a los escritores y a los plásticos de nuestras tierras de que la supeditación política hiere y deforma gravemente la sustancia de sus obras” (Marinello, “Meditación americana”, en Díaz-Plaja, op. cit., p. 119).

⁸¹³ Domingo Miliani, op. cit., pp. 33-34.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁸¹⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

imágenes que contribuyen a reforzar el programa de construcción de un imaginario nacional⁸¹⁶.

Una piedra de toque de la recuperación de Tario puede cifrarse en la publicación de la ya mencionada antología *Paisajes del limbo*, donde Mario González Suárez lo sitúa entre los que denomina “narradores del limbo” junto a Guadalupe Dueñas, Salvador Elizondo, Ricardo Elizondo Elizondo, Pedro F. Miret, Arqueles Vela, Efrén Hernández⁸¹⁷, Jesús Gardea, Juan Vicente Melo o Daniel Sada. Todos ellos, dentro de la diversidad del mapa que configuran, tendrían en común haber optado por desarrollar sus respectivas obras obedeciendo únicamente a los dictados de su creatividad y no haberse plegado a exigencias espurias de cariz político⁸¹⁸. Dice González Suárez que

estos narradores manifiestan una abierta repulsión por el mundo de la materia, miran con olímpico desdén la realidad social y política; también que los hermana la creación de una obra que ha sabido navegar por debajo de la marea literaria nacional. Su universo no se ubica en un país sino en el limbo. Es decir que sus ficciones no se atorán en efigies entumecidas –la Cruz o el Martillo o México–; sus símbolos son sugerentes, como El Mago o La Fuerza o El Mundo...⁸¹⁹

Dentro de las letras mexicanas, serían “quienes han revelado su mitología personal, los que han sabido desplegar una ‘mitología espontánea’, como dice

⁸¹⁶ Phillipps-López, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁸¹⁷ Una vez que nos adentramos en este limbo, las referencias se retroalimentan; para Héctor Perea, Efrén Hernández era un “narrador cercano a *Contemporáneos* que tendría poca pero intensa descendencia en cuentistas *raros* como Francisco Tario y el catalán Pedro F. Miret”, y también un antecedente de “una generación de escritores interesados en los temas urbanos y los ambientes cultistas”: la organizada en torno a la Casa del Lago (Perea, *Los respectivos alientos*, México: UNAM, 2006, p. 194). Emiliano Monge atribuye a este autor una insularidad reconcentrada semejante a la tariana: “padecía los demonios de la creación en solitario, los demontres que condenan una pasión cuando esta no se ciñe al período histórico en que se halla y se adelanta o retrasa en el tiempo” (Monge, “Efrén Hernández. Obsesión por los abismos”, *Letras Libres* 131, 2012, p. 49). El especialista Alejandro Toledo, uno de los críticos más versados en estos escritores, señala que “tanto los dos Hernández (Efrén y Felisberto) como Francisco Tario comparten un destino marginal, una vocación a la rareza” (en Efrén Hernández, *Obras completas*, México: FCE, 2007, p. 14). No obstante, puntualiza que “sus obras no poseen el mismo tono” (*ibid.*), resueltamente sombrío en el caso de Tario.

⁸¹⁸ El cubano Óscar Collazos reprocharía a escritores tan renombrados como Cortázar o Vargas Llosa su concepción autonomista del hecho literario y que se dirigieran, según él, hacia “un distanciamiento cada vez más radical de la realidad y su banalización, el olvido de su realidad circundante, el aplazamiento de las circunstancias objetivas que lo rodean, que enmarcan toda obra literaria, a partir de las cuales esta obra se afirma (también se confirma), reconociéndose en sus fuentes, en sus orígenes más concretos” (Collazos, “La encrucijada del lenguaje”, en Óscar Collazos, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México: Siglo XXI, 1970, p. 11). Se trata de un inventario de acusaciones muy semejantes a las ya recogidas y a algunas otras que citaremos en páginas posteriores.

⁸¹⁹ González Suárez, “Banquete en el limbo”, en *Paisajes del limbo*, *op. cit.*, pp. 9-10.

Bachelard, y han dado el gran brinco que a cada hombre exigen la conciencia y el valor para no vivir preso de natura, la raza, las doctrinas ni la religión”⁸²⁰, representantes, por tanto, de la autonomía del espacio literario en México. El antologador opina que los problemas políticos deben tratarse en espacios adecuados y no someter a la literatura a una labor ancilar como la espoleada por el nacionalismo literario de México, cuyos antecedentes se remontan, fundamentalmente, a la independencia. Ya Georges Bataille había expresado unas reflexiones sobre la utilidad de la literatura y el compromiso político que conviene recoger aquí. En su apreciación, la tarea del escritor sería

sacar a la luz esa parte intangible que hay en la soledad de cada uno y que nadie podrá avasallar nunca. Una sola finalidad política responde a su esencia: el escritor sólo se puede comprometer con la lucha por la libertad, manifestando esa parte libre de nosotros mismos que ninguna fórmula puede definir, sino solamente la emoción y la poesía de las obras desgarradoras. Más que luchar por la libertad tiene que hacer uso de ella, encarnarla en lo que dice⁸²¹.

En una carta a René Char, insiste en esta opinión: “Está claro que el escritor auténtico, que no escribió por ruines o inconfesables razones, no puede, sin caer en la vulgaridad, hacer de su obra una contribución a los propósitos de la sociedad útil. Incluso en la medida en que sirviera, esta obra no poseería una verdad soberana. Sería una especie de sumisión resignada”⁸²². En otro escrito, expresa malestar por la constatación de que “a menudo los bienes culturales son apreciados por su valor práctico: me da la sensación de que de ello se deriva una degradación de la vida humana”⁸²³.

Bataille incide en esa idea a propósito de su reseña del libro *Le problème spirituel de la Beauté et de la Laideur*, de Lydie Krestovsky, donde esta autora abordaría cierto acrecentamiento de las expresiones de lo feo y lo grotesco en la Modernidad. Bataille las atribuiría más bien a una voluntad de reafirmar el arte o de procurarle una trascendencia frente a instrumentalizaciones espurias: “el arte aparta su objeto al mundo de las cosas. Estas ‘proposiciones anormales’, estas ‘presentaciones monstruosas’ [...]

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁸²¹ Bataille, *La literatura como lujo*, Madrid: Versal, 1993, p. 32.

⁸²² *Ibid.*, p. 163.

⁸²³ *Ibid.*, p. 188. En una línea de opinión semejante se sitúa el poeta español Carlos Bousoño al establecer que “para que algo resulte estético es preciso suprimirle, si lo tiene [...] aunque sea durante un momento, en un corto parpadeo de la imaginación, su practicidad” (Bousoño, *op. cit.*, p. 15).

no buscan en absoluto la fealdad, sino que apartan el objeto del mundo de las cosas; ya no es la figura insertada y ahogada en la ordenación sin brillo de los utensilios”⁸²⁴. El crítico francés, por tanto, albergaba una concepción del arte a la que se acercaría González Suárez, cuya nómina del limbo nos permite introducir el concepto de familia literaria tal como lo entiende Pascale Casanova⁸²⁵, extrapolando la figura de Tario al ámbito más amplio de América Latina.

Así lo hizo Ángel Rama para un autor que precede en algunos años a Tario pero que comparte con él una posición muy similar: el venezolano Julio Garmendia. Este último, con la formulación del programa antirrealista contenido en su texto “El cuento ficticio”, “se sitúa implícitamente en la tradición de los cuentistas [...] que viniendo del simbolismo escriben *le conte fantastique*”⁸²⁶. Ángel Rama emparenta literariamente a este narrador con “otros solitarios de distintos puntos, desconocidos entre sí”⁸²⁷, que constituirían “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”, cohesionada por una labor que obedecería a intereses artísticos comunes y no a un flujo de influencias recíprocas. De este modo, Garmendia sería

el representante venezolano de una gran familia formada por otros jóvenes solitarios y esperanzados en distintos puntos del continente, quienes sólo tardíamente se conocieron entre sí y trabajaron mucho tiempo *con la sensación de hostilidad o incompreensión de sus medios intelectuales*. A ellos se vincularon algunos mayores, incluso algunos reservistas que esperaron a que aparecieran para optar por esa nueva familia (Julio Torri en México, Graça Aranha en Brasil, Macedonio Fernández en Argentina)⁸²⁸.

⁸²⁴ Bataille, *La literatura como lujo*, op. cit., p. 114.

⁸²⁵ Ella señala la conveniencia de “constituir ‘familias’ literarias, conjuntos de casos que, aunque a veces están muy alejados en el espacio y en el tiempo, están unidos por un ‘parecido de familia’” (Casanova, op. cit., p. 234).

⁸²⁶ Anamaría de Rodríguez, “Sobre ‘El cuento ficticio’ y sus alrededores”, en Juan Carlos Santaella (ed.), *Julio Garmendia ante la crítica*, Caracas: Monte Ávila, 1980, p. 110.

⁸²⁷ Ángel Rama, “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”, en *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas: Monte Ávila, 1991, p. 77. El término “solitario” empleado por Rama no carece de relieve, pues según algunas hipótesis la génesis del seudónimo Francisco Tario se hallaría en este, y de ello se hace eco González Suárez en el título de su prólogo a la compilación de los cuentos completos del autor publicada en 2004 por Lectorum (“En compañía de un solitario”), como ya hemos visto.

⁸²⁸ *Ibid.*, pp. 77-78. Las cursivas son mías. Para Mauricio Molina, Tario, Macedonio y Felisberto formarían parte de “una corriente alterna de la narrativa latinoamericana” (Mauricio Molina, *Años luz*, México: UNAM, 1995, p. 153).

En este sentido, las siguientes apreciaciones de Anamaría de Rodríguez acerca de los textos de Garmendia y su “familia” o cofradía literaria son aplicables a la carrera literaria de Tario:

Estos textos que hoy se nos hace perentorio poner en relación entre sí, *y que aparecen claramente oponiéndose a la estética dominante* cuando surgieron, sufrieron un desconocimiento que no dependía estrictamente de la ineficacia de la crítica y del público para entender su alcance subversivo. Si en su momento fueron ignorados, o en el mejor de los casos causaron desconcierto, fue porque alteraban las categorías de la práctica literaria que en la época tendía a convertirse en canon dominante con mecanismos que de ninguna manera coincidían con ese canon. Ahora bien *en el momento actual nuestra situación como lectores está inversamente calificada*: podemos leer estos textos que configuran una producción literaria de las características precursoras desde la perspectiva de un post-conocimiento: el del desarrollo que siguió la literatura hispanoamericana y en base al cual podemos intentar la determinación de su lugar dentro del proceso de las tradiciones del relato en Latinoamérica⁸²⁹.

Tario, como los demás escritores citados, produjo obras relegadas en su momento, que permanecerían en un estado de latencia hasta que la forja de un nuevo horizonte de expectativas ha permitido en años recientes su recuperación y aceptación. Bourdieu advierte que

La lisibilité d’une oeuvre d’art est fonction, pour une société donnée, de l’écart entre le code qu’exige objectivement l’oeuvre considérée et le code artistique disponible pour un individu particulier, de l’écart entre le code, plus ou moins complexe et raffiné, qu’exige l’oeuvre et la compétence individuelle, définie par le degré auquel le code social, lui-même plus ou moins adéquat, est maîtrisé⁸³⁰.

Por ello, una obra de arte ofrecería sentido e interés para el receptor que esté en posesión de la competencia cultural necesaria para decodificarla. La adquisición de dicha competencia y de hábitos necesarios para llevar a cabo la decodificación de esos textos por parte de las generaciones posteriores haría posible su revalorización.

⁸²⁹ Anamaría de Rodríguez, *art. cit.*, pp. 106-107. Las cursivas son mías.

⁸³⁰ [“La lectura de una obra de arte depende, para una sociedad determinada, de la diferencia entre el código exigido objetivamente por la obra considerada y el código artístico disponible para un individuo en particular, de la diferencia entre el código, más o menos complejo y sofisticado, que exige la obra y la competencia individual, definida por el grado en que el código social, más o menos adecuado, es moderado”] (Pierre Bourdieu, “Sociologie de la perception esthétique”, en *Les Sciences humaines et l’oeuvre d’art*, Bruxelles: La Connaissance, 1969, p. 169).

Aquí cabría hacerse eco de la dialéctica entre “estética de la identidad” y “estética de la oposición” indicada por Lotman. La primera está basada “en una identificación completa de los fenómenos representados de la vida y de modelos clichés que el auditorio ya conoce y que forman parte de un sistema de ‘reglas’”⁸³¹, alimentándose de y nutriendo, a su vez, convenciones previsibles, *loci communi*. La segunda desafiaría esas asunciones y esos sistemas de reglas, portadores potenciales de un riesgo de anquilosamiento, permitiendo la apertura de nuevas perspectivas y horizontes lecturales desusados.

Hugo J. Verani profundiza en este fenómeno, refiriéndose al campo literario uruguayo y dentro de él, más concretamente, a Felisberto Hernández. Aporta los mismos nombres, así como otros nuevos, y los presenta como protagonistas de un fenómeno que rebasa las fronteras nacionales:

Hacia mediados de la segunda década del siglo XX surge en el Uruguay, como en el resto de Hispanoamérica, una narrativa que presenta contornos imprecisos e inquietantes, un tipo de ficción que contrasta radicalmente con el realismo testimonial de las corrientes mayoritarias, la narrativa nativista, cuya tónica dominante era la representación literaria de valores autóctonos bajo esquemas racionales y lógicos. *Cuando aparece una literatura insurgente, que responde a impulsos de ruptura, se la recibe con indiferencia o se la margina*. Por estas razones, los escritores que interiorizan la perspectiva narrativa y conciben la literatura como un acto imaginativo (Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Emar, Martín Adán, Julio Garmendia, etc.) fueron relegados durante décadas, para revalorizárseles tras el auge de la narrativa de los sesenta, al promoverse el rescate de quienes abren el camino con obras de ficción infinitamente más estimulantes que la de tantos epígonos de la tradición naturalista⁸³².

Esta familia literaria se caracterizaría por unas opciones estéticas heterodoxas y por su alejamiento de las tradiciones mayoritariamente vigentes en la primera mitad del XX, “organizadas por un sistema literario que lo acostumbra a las analogías y pretendidas paridades entre el universo de ficción y la realidad de la literatura (inicios de la tradición regionalista-rural, que recibe y adapta la tradición naturalista, etc.)”⁸³³, con el consiguiente apartamiento del horizonte de expectativas generado por ellas.

⁸³¹ Lotman, *Estructura del texto artístico*, op. cit., p. 349.

⁸³² Hugo Juan Verani, “Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano”, *Anales de literatura hispanoamericana* 16, 1987, p. 127. Las cursivas son mías.

⁸³³ Anamaría de Rodríguez, *art. cit.*, pp. 110-111. Las cursivas son mías.

Verani vuelve a tratar la misma problemática suscitada por las obras de los narradores de esa época, afines a las técnicas vanguardistas y a temas que poco tenían que ver con los parámetros exigidos:

Como toda narrativa que quebrantaba normas consolidadas fue marginada por el apogeo del regionalismo mundonovista, que produjo la llamada novela de la tierra, expresión nacional de incuestionable arraigo popular. *Sin embargo, la presencia de una narrativa contestataria fue más abundante y considerable de lo que suelen reconocer las historias de la literatura hispanoamericana.* No se trata de casos esporádicos, sino de un grupo de escritores que parten de una actitud de ruptura, *impulsados por una imaginación sin restricciones, que no adquiere aceptación hasta mediados de los sesenta*⁸³⁴.

Serían obras integrantes de una corriente que podríamos calificar de subterránea, no precisamente porque fuese exigua, sino por la desatención que recibió. Nelson Osorio Tejeda señala algunas de sus características principales y la incidencia de estas en su recepción:

El suelto desenfadado y a veces hasta la displicencia con que estas obras se situaban ante los “valores consagrados”, la deliberada desacralización que implicaban del lenguaje dominical y “poético” que entonces definía “lo literario”, preferencia por personajes marginados del sistema, el predominio de la narración personal, la interiorización de la perspectiva narrativa que en todas asoma, ese “vanguardismo”, en fin, que las caracterizaba, hicieron que se atravesaran en la garganta del encorbatado gusto (que, por supuesto, era el “buen gusto”) que predominaba en los lectores y sobre todo en los críticos de ese momento⁸³⁵.

La metáfora que utiliza Osorio sobre la dificultosa “deglución” que la obra de estos autores planteaba a crítica y público lector nos retrotrae a los principios de estética de la recepción ya mencionados. Pese a guardar un aire de familia inconfundible con estos autores, la reivindicación de Francisco Tario ha sido más tardía y no ha comenzado a hacerse patente hasta comienzos del presente siglo. La ausencia de su nombre en estas nóminas es sintomática de que, incluso dentro de la marginalidad, cabe una gradación de intensidad, y Tario la detentaría en mayor medida que los

⁸³⁴ Verani, “*La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano”, en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (vol. IV)*, Barcelona: PPU, 1989, p. 1077.

⁸³⁵ Nelson Osorio Tejeda, “*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana”, en: *Julio Garmendia ante la crítica, op. cit.*, p. 152.

mencionados Felisberto Hernández (quien fue abiertamente reivindicado por Cortázar y Calvino), Pablo Palacio⁸³⁶, Julio Garmendia o Macedonio Fernández (prestigiado por los elogios de Borges). Por ello se situaría, en función de esos parámetros, en una zona de invisibilidad literaria más próxima a Juan Emar⁸³⁷ o Martín Adán.

Osorio hablaría de una “constelación subterránea” que “en cierto modo configura para la narrativa la otra cara de la realidad literaria de esos años”⁸³⁸, signada por una trayectoria escritural que “busca producir un extrañamiento de la realidad y de lo narrado”⁸³⁹ revelador de un quehacer literario cosmopolita, cuya existencia “señala precisamente la conciencia de un sistema literario latinoamericano que trabaja en relación abierta de igualdad de condiciones (literarias) con el sistema literario occidental”⁸⁴⁰. Antón Arrufat, en su ensayo sobre Virgilio Piñera, se refiere a “la otra cara de la literatura latinoamericana, formada por unos cuantos marginados como Juan Carlos Onetti, Pablo Palacio o Felisberto Hernández”⁸⁴¹. Estos dos últimos serían para

⁸³⁶ Hernán Lavín, por su parte, lo emparenta también con Macedonio Fernández, Juan Emar o el Huidobro narrador (vid. “Pablo Palacio: el vértigo de la figura”, *Cuadernos Americanos* 257, 1984, pp. 70-81). Dice Carlos Calderón Chico que Palacio es “compañero de rutas literarias de otros adelantados como Felisberto Hernández, Martín Adán o Roberto Arlt” (*Cuarenta cuentos ecuatorianos: narrativa guayaquileña de fin de siglo*, Núcleo del Guayas: Sociedad Ecuatoriana de Escritores, 1997, p. 14), y que su narrativa navega en una “galería de personajes turbios, de olas encrespadas” (*ibid.*), en la cual se incluirían el protagonista de “El antropófago”, las siamesas de “La doble y única mujer”, el personaje hastiado que termina cayendo en el homicidio (*Vida del ahorcado*) o la víctima de la agresión con tintes homófobos de “Un hombre muerto a puntapiés”. Para Fernando Burgos, es distintiva de la obra de Palacio “su densa concentración en lo abyecto junto con un inseparable vínculo a los planos experimentales y vanguardistas en los que se reconstruye ambiguamente lo existencial y lo novelesco” (Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila, 1995, pp. 167-168). La suya sería “una escritura cargada de pesimismo que concluye en alucinación” (*ibid.*, p. 168). Esos escritores subterráneos o sumergidos definirían la “inmersión en una realidad que no es la de los narradores del realismo social sino más bien la búsqueda de referentes humanos, sociales, arquetípicos, situados todos ellos en ese mundo al que sólo se puede llegar por los caminos de la subjetividad, de lo ‘anormal’” (Calderón Chico, *op. cit.*, p. 14). El compilador considera que el malogrado narrador ecuatoriano “no pensó en hacer una narrativa coyuntural, sino en forjar una literatura que sea la expresión del tiempo convulso que le había tocado vivir” (*ibid.*), por lo que no cultivaría una literatura escapista.

⁸³⁷ De este autor chileno se dijo, a modo de obituario en el número correspondiente de *Mercurio* de 1964, que fue “una extraña personalidad que pasó por la vida como un inadaptado y un rebelde” (citado en Enrique Vila-Matas, “Prólogo” a *Un año*, *op. cit.*, p. 11). Jorge Edwards dijo de él que tenía “este Kafka chileno (tal como lo definió Neruda) una obra extraña sepultada en un baúl” (citado en *ibid.*, p. 10).

⁸³⁸ Osorio, “Pablo Palacio y Julio Garmendia”, en Miguel Donoso Pareja (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana: Casa de las Américas, 1987, p. 404.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 408.

⁸⁴⁰ Renato Prada Oropeza, “La metaliteratura de Pablo Palacio”, *Hispanamérica* 28, 1981, p. 16.

⁸⁴¹ Arrufat, *Virgilio Piñera: entre él y yo*, La Habana: Ediciones UNIÓN, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 2002, p. 115.

Juan Gustavo Cobo Borda, junto con Julio Garmendia, José Félix Fuenmayor y Martín Adán, “los precursores de los veinte”⁸⁴². Por su parte, señala Verani que los narradores vanguardistas (más ignorados que los poetas) a menudo “were dismissed as whimsical and self-indulgent writers, working in the rarefied air of lyrical and self-reflexive exercises in technique” pese a que, no obstante, “there were genuine literary innovators in the 1920s, whose influence on contemporary narrative remains largely ignored”⁸⁴³. Para Margarita Mateo Palmer, estos autores se debaten en una “problemática estética e ideológica” en la cual “pueden encontrarse algunas de las claves de los textos más sobresalientes de los 60”⁸⁴⁴, lo que les otorgaría un halo de precursores con respecto a las búsquedas de los autores del *boom*: “Con la construcción de estructuras verbales liberadas del mimetismo realista [...], la nueva sensibilidad hace de la novela un campo de juego para visualizar modelos de realidad situados más allá de los modos racionalistas de percibir la identidad del ser, del espacio y del tiempo”⁸⁴⁵.

5.5. La represión de lo imaginario en el campo literario mexicano

Ha aflorado en algunos momentos de nuestro estudio cierta cercanía de Tario al universo creativo de los Contemporáneos. Aludir a ellos como otro vértice del poliedro contextual en el que ubicar al escritor objeto de nuestro análisis servirá para cerrar la sección dedicada a la ubicación de su labor literaria en el ámbito histórico que le correspondió.

Tario compartiría con este grupo una honda labor “para constituir al campo literario como un espacio independiente de las pugnas económicas y políticas”⁸⁴⁶ que les costaría reproches y la expulsión de la “Ciudad del Nacionalismo Mexicano”⁸⁴⁷. Niall Binns dibuja en su reseña al estudio de Rosa García Gutiérrez *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*

⁸⁴² Cobo Borda, *Lector impenitente*, México: FCE, 2004, p. 390.

⁸⁴³ “The Vanguardia and its implications”, en Roberto González Echevarría, Enrique Pupo-Walker (eds.), *The Cambridge History of Latin American Literature vol. 2: The Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 132.

⁸⁴⁴ Mateo Palmer, *Ella escribía poscrítica*, La Habana: Letras Cubanas, 2005, p. 24.

⁸⁴⁵ Hernán Vidal, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁴⁶ Palou, *La casa del silencio*, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

el contexto de la segunda mitad de la década de los veinte, años de una política cultural agresivamente nacionalista en México que se encarnaba en el indigenismo muralista y en la búsqueda de una novela sobre –y no desde– la Revolución. La narrativa de Contemporáneos surgió como parte de un programa cultural más amplio y como una respuesta casi obligada a la intolerancia del discurso cultural oficial (fueron víctimas no del ninguneo, sino del escarnio: autores, se decía, de una “literatura afeminada”), ofreciendo otra visión de lo que podría o lo que debería ser una novela revolucionaria, y otra versión de la identidad nacional⁸⁴⁸.

El poeta y crítico británico añade que “la búsqueda de una mexicanidad universal los llevó a una lectura polémica, y bastante alejada de las interpretaciones oficiales, de *Los de abajo* de Mariano Azuela –no como una novela de la Revolución sino como un aprendizaje y aventura interior– y de otras obras mexicanas”⁸⁴⁹. Octavio Paz habló de un exilio interior al cual se verían abocados estos autores, quienes, desencantados con el devenir sociohistórico del país, “se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte. Un mundo regido por la palabra ausencia”⁸⁵⁰. En sus carreras literarias no habría que obviar la importancia cohesionadora de publicaciones como la que dio nombre al grupo o *El Hijo Pródigo*, dirigida por Octavio Gabino Barreda, de cuyo primer consejo de redacción formaron parte Paz, Villaurrutia, Alí Chumacero, Celestino Gorostiza y Antonio Sánchez Barbudo. Paz dice que esta última, “sobre todo en sus primeros números, fue una revista polémica que defendió, *frente a la confusión entre arte y propaganda*, la libertad de la imaginación”⁸⁵¹.

Los Contemporáneos, instalados en una posición difícil, fueron reprendidos por varios diputados, funcionarios de Bellas Artes y otros escritores que les reprocharon falta de compromiso político y los acusaron de ser exquisitos, decadentes y cosmopolitas. Ermilo Abreu Gómez los consideró como una “capilla hermética y europeizante”, y ante el requerimiento de resucitar una revista similar a *Contemporáneos* replicó invocando la necesidad de “una revista más de acuerdo con la

⁸⁴⁸ *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29, 2000, p. 311.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 312.

⁸⁵⁰ Prólogo a *Xavier Villaurrutia*, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 14. Las cursivas son mías.

realidad de México, de la tierra y de los hombres”⁸⁵². Opinaba que un escritor “que no tiene conciencia de la literatura a que pertenece casi no es un literato. Es un ente aislado, un extraño en su patria, un creador de mitos –de mitos infecundos, sin milagro y sin entraña”⁸⁵³. Estas declaraciones pueden tomarse como un ataque frontal a quienes traicionasen esa supeditación a la “mexicanidad” a ultranza preconizada por algunos detractores⁸⁵⁴. Gilberto Owen llamó la atención sobre lo sesgado de estas acusaciones, denunciando

cuán injusto y ligero el cargo de evasión que se hacía a la generación de poetas y escritores que nació a la vida en aquellos días; qué fidelidad íntima había en ellos a la revolución, cómo no había que buscar a ésta, como el Dios de Gide, en parte determinada alguna sino en todas partes; porque no elegimos el camino de una propaganda ya encomendada, con mejor tino, al orador y al periodista; porque la obra de nuestros pintores era revolucionaria a pesar y no por el motivo más o menos ascético o simbólico de sus telas; porque, en fin, reclamaba mi fe y mi fervor revolucionario con derecho igual al de cualquiera de los habitantes de aquel país en el que todas las toses envejecidas, en el que todos los ojos fatigados, en el que todos los brazos ociosos habían ya desaparecido por completo⁸⁵⁵.

Evocando el episodio que lo unió en amistad a Jorge Cuesta (Owen corrigió a un profesor, Cuesta rió por ello y ambos fueron expulsados del aula), puso de relieve la marginalidad a que se vería abocado el grupo:

Si nos unió una expulsión, un rechazo, iba a ser ésta, más tarde, la característica, el común denominador de un grupo de escritores solitarios, unidos también por el rechazo de los otros –de quienes temían el contagio de inquietudes que su pereza encontraba peligrosas y que preferían no compartir–, de unos solitarios que formaron una

⁸⁵² Citado en Manuel Durán (selec.), *Antología de la revista Contemporáneos*, México: FCE, 1973, p. 20.

⁸⁵³ Ermilo Abreu Gómez, “Reflexiones literarias”, en José Luis Martínez (selec.), *El ensayo mexicano moderno (vol. I)*, México: FCE, 1971, pp. 419-420.

⁸⁵⁴ Otra declaración sintomática de estas posiciones es la siguiente proclamación de Victoriano Salado Álvarez en la década de los 20: “No hay literatura nueva, y la que hay no es mexicana [...] y a veces ni siquiera literatura” (citado en Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México: FCE, 1975, 167).

⁸⁵⁵ “Dedicatoria” en sus *Obras*, México: FCE, 1979, pp. 234-235.

agrupación de expulsados, o para decirlo con una frase de Cuesta, una agrupación de forajidos⁸⁵⁶.

No obstante, en 1930 el propio Villaurrutia (quien había saludado positivamente en una reseña la aparición de las *Ficciones* borgianas y había manifestado la necesidad de una literatura como esa en México⁸⁵⁷) haría profesión de fe de esa condición paratópica y reivindicaría un cierto turrieburnismo al afirmar que los poetas mexicanos “no son hombres representativos, son *héroes*, son la excepción y no la regla, están en contradicción con la raza de la que han surgido. Los poetas se divorcian de las masas. No son *regionales* [...]. Su obra no es el espejo de México”⁸⁵⁸. Jorge Cuesta, por su parte, opina que ese desgajamiento atribuido a Contemporáneos con respecto al cuerpo social constituye su paradójica afirmación de mexicanidad esencial e intrínseca: “somos nosotros, a quienes se nos llama desarraigados, los verdaderamente mexicanos, ya que no hay nada más mexicano que estar ‘desarraigado’, y vivir en un aislamiento intelectual”⁸⁵⁹.

Sirvan estas declaraciones cruzadas como muestras de las tensiones que han recorrido el campo literario mexicano: de un lado se exige la liberación de los tiempos marcados en el meridiano de Greenwich, contemplados como una inconveniente intrusión foránea. De otro, la liberación de un papel ancilar en relación a la política local y a las exigencias de un carácter estrictamente mimético como el solicitado expresamente por Victoriano Salado Álvarez, para quien “siendo la literatura exacta representación de la vida, no puede decirse que cumpla con su objeto más que reproduciendo aquello que acontece en el mundo”⁸⁶⁰. Al respecto son también significativos los elogios que Daniel Cosío Villegas dedicó a las novelas de Xavier

⁸⁵⁶ Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *ibid.*, p. 241. En este mismo texto, Owen señala que el grupo de Contemporáneos estaba formado de “*soledades*” (*ibid.*, p. 242).

⁸⁵⁷ Concretamente, escribió que las producciones de Borges y Bioy Casares le llevaron “a pensar que mientras otras literaturas hispanoamericanas, sin descontar la nuestra, fatigan sus pasos en el desierto de un realismo y de un naturalismo áridos y secos, monótonos e interminables, la literatura argentina presenta ante nuestros ojos, no un espejismo sino un verdadero oasis para nuestra sed de literatura de invención. Estos libros de Borges y Bioy Casares, como en otros libros argentinos actuales, la literatura de ficción recobra sus derechos que al menos aquí, en México, se le niegan. Porque lo cierto es que, entre nosotros, al autor que no aborda temas realistas y que no se ocupa de la realidad nuestra de cada día, se le acusa de deshumanizado, de purista, y aun de cosas peores” (Villaurrutia, *Obras*, México: FCE, 1966, p. 887).

⁸⁵⁸ Villaurrutia, *ibid.*, p. 618.

⁸⁵⁹ Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos* (vol. III), México: UNAM, 1964, pp. 376-377.

⁸⁶⁰ Victoriano Salado Álvarez, *Sobre la inmoralidad en la literatura*, México: Casa de los Sucesores de Juan Pablos, 1909, p. 18.

Icaza, las cuales “son mexicanas. Sus personajes, el medio, las costumbres, el sabor, son del país. No es poco el mérito de este esfuerzo, ya que significa la liberación de las malas importaciones extranjeras a que estamos sujetos todavía”⁸⁶¹. En estos espacios literarios “desheredados” la aproximación voluntaria de algunos autores a las corrientes irradiadas desde el “centro” (Europa en este caso) es vista con recelo en muchos casos.

Por su parte, Celestino Gorostiza cuestionaba este tipo de acusaciones a los Contemporáneos en su comentario a la *Galería de poetas nuevos de México* de Gabriel García Maroto: “Motivo de reproche ha sido para ellos, otras veces, respirar atmósferas distintas a las que se revuelven donde tienen los pies. Es el mismo reproche que haría un naufrago sin fuerzas, a otro, capaz de sostenerse a flote”⁸⁶². Su hermano José trazó un análisis del papel y estatus del escritor en la historia del país, atendiendo a los condicionantes socio-históricos influyentes en la constitución de la figura del escritor mexicano y en las opciones que ha seguido, dibujando como un erial el escenario propiciado por la lógica preponderante tras la Revolución:

La profesión del escritor no ha existido nunca entre nosotros por razones que no puedo comentar sin peligro de apartarme radicalmente de mi asunto. Tal es su complejidad. Baste pues, con decir que, a falta de las condiciones sociales en que la literatura se hace una profesión, el escritor ha subsistido hasta ahora artificialmente, como en un invernadero, al calor de la protección oficial o particular; protección que se ha ido retirando gradualmente, aunque sin deliberación alguna, a partir de la Revolución, aun a los intelectuales que se han formado después de 1910. [...]

De la Revolución, durante su fase guerrera, no era de esperar que hiciese otra cosa que mostrarse indiferente hacia una intelectualidad adversa; después, en la fase actual y no obstante que se ha formado ya una inteligencia nueva, como quedó dicho, encontrándose el país entregado a su reconstrucción material, el escritor resulta un elemento superfluo, si no inútil, a los ojos de una colectividad laboriosa e inculta para quien escribir es una especie de gracia o don natural que se ejerce minutos antes de las veladas literarias y que no implica ninguna preparación o sacrificio. Unos no lo consideran como trabajo; otros, que escriben trabajosamente hasta su propio nombre, lo

⁸⁶¹ Citado en Palou, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁶² Citado en Durán, *op. cit.*, 242.

consideran como un trabajo que no puede aportar nada al bienestar social y sí, mucho, al malestar personal⁸⁶³.

Asimismo, realizó una prospección al problema de las reiteradas acusaciones de falta de nacionalismo en otro escrito titulado quijotesicamente “Juventud contra molinos de viento”, aparecido inicialmente en 1925: “Se nos reconviene luego por falta de nacionalismo, sin profundizar el alcance del problema. ¿Por qué tampoco lo hubo en las generaciones del pasado? ¿Puede producirlo un país sin unidad racial? Y aún ¿el arte nacionalista es superior al simplemente humano?”⁸⁶⁴.

Alejandro Toledo habla de la posición de Tario dentro del campo literario mexicano y de la movilidad que ha hecho posible su reconfiguración, en buena medida condicionada por la mirada del receptor y semejante a la que han ido experimentando los escritores mencionados:

Los mapas literarios no son piezas inmóviles: van cambiando según el que las mira. Tario no se esforzó por aparecer en la fotografía junto a sus contemporáneos. Si está ahí es como fantasma, es decir, como un ser invisible. Está pero no se ve. Otros están pero ya no los miramos, ya no los leemos, se han invisibilizado o tienden a ello. La imagen se deslava. Y el que observa cambió en espíritu, o se volvió él mismo un espíritu⁸⁶⁵.

Asimismo, esa marginalidad o la ausencia de ella vienen determinadas por las credenciales otorgadas desde los organismos sancionadores y dadores de prestigio no necesariamente en base a criterios de calidad literaria, como bien apunta el crítico en una reciente entrevista, a colación de algunos de los autores que nos ocupan:

Efrén Hernández, Felisberto Hernández, Francisco Tario, Antonio Porchia... escritores raros —como Darío y tú los nombran—, marginales, excéntricos... ¿por qué raros, por qué marginales?

El escritor alemán Walter Muschg, en su *Historia trágica de la literatura*, habla de que en las primeras décadas del siglo XX hay un proceso que llama de “americanización” de la literatura. Al escritor se le da un poder social, él mismo anda en busca de la fama y del premio; el aspecto comercial comienza a serle muy importante. Las figuras

⁸⁶³ José Gorostiza, “Hacia una literatura mediocre”, *Poesía y Prosa*, México: Siglo XXI, pp. 2007, pp. 289-291.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁸⁶⁵ Citado en José Lara, “Francisco Tario, el raro o cronopio de la literatura mexicana”,

<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=4&fecha=2005-04-14> (consultada el 10 de junio de 2010).

excéntricas, marginales, están al margen de esto, justamente. Por eso ocupan ese lugar en apariencia secundario, porque no aceptan las reglas del mercado. Quizá algo de eso surgió con Rubén Darío al publicarse su libro *Los raros*, a finales del siglo XIX y cuyas manifestaciones se continúan en el siglo XX. Uno cree que los escritores buenos son los que reciben los premios, que tienen un nombre porque han logrado ubicarse en los panoramas literarios. Pero resulta que no, que los raros, los subterráneos, son los que marcan de pronto un camino, una raíz, y sobre todo son los que perduran. Por lo menos esa ha sido mi experiencia⁸⁶⁶.

Por ello, matiza “que la marginalidad sólo es aparente. Es un fenómeno social. La señalan, en negativo, quienes están atentos a los escalafones”⁸⁶⁷.

Toledo, acertadamente, se había servido ya con anterioridad de la distinción cortazariana entre famas y cronopios para ilustrar las dinámicas de la consagración y la marginalidad operantes en el seno de la movieda institución literaria:

Un fama es el que apuesta por el presente (como “inmortal del momento”, según la fórmula acuñada por José de la Colina), y un cronopio es el que vive con sus propios relojes: a éste le da igual aparecer o no en el suplemento del domingo pero estará en él, probablemente, dentro de cincuenta años, aunque tampoco le obsesiona ese tipo de “estar”. Los famas andan a la caza del reconocimiento, y los cronopios van por sus caminos individuales. A los famas les gusta mostrarse como serios escritores profesionales (dar entrevistas y conferencias, aparecer en la televisión como sabios opinadores, organizar tumultuosas presentaciones de libros y conseguir becas y premios), mientras que los cronopios se ejercitan en el arte de la informalidad. Los famas creen que por ser conocidos serán leídos, y de esa manera justifican su obsesión por la foto o el titular en el diario; los cronopios entienden que sólo por sus obras los conoceréis. El fama brilla en sociedad; al cronopio se le etiqueta (en homenaje a Rubén Darío) como “raro”. Las siguientes líneas de un cuento cortazariano (“Simulacros”) suelen funcionar como *ars poetica* de lo marginal (extravagante, estrafulario, excéntrico o desencuadrado y una infinidad de sinónimos al gusto de cada quien): “Somos una familia rara. En este país donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería, nos

⁸⁶⁶ Lucía Sedano, “Efrén: el mínimo y dulce. Conversación con Alejandro Toledo”, *Correo. Diario del estado de Guanajuato*, <http://www.correo-gto.com.mx/notas.asp?id=26567> (consultada el 21 de junio de 2010).

⁸⁶⁷ *Ibid.*

gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada”⁸⁶⁸.

Saliendo de nuevo por unos instantes más allá de las fronteras mexicanas, opinamos que se pueden trazar ciertos paralelismos entre Tario y Petrus Borel (el Licántropo), uno de los representantes de la denostada *école frénétique* que en Francia daría cauce al Romanticismo más excesivo, aquel que en la literatura mexicana desemboca en las páginas de *La noche*. Dice José Javier Fuente del Pilar, al referirse a él con palabras que bien podrían haber sido aplicadas a Tario, que “pertenece por derecho propio a la historia ‘maldita’ de la literatura universal. Naturalmente sin pretenderlo: porque para figurar entre sus páginas, no basta la voluntad del escritor e influye sólo el destino. Algunos autores contemporáneos deberían saberlo”⁸⁶⁹. Ese malditismo no impostado tendería otro puente entre la producción de ambos escritores:

El maldito nace, no se hace. Vivir el “malditismo” constituye una contradicción dolorosa, inmanejable, que siempre conduce a la locura. No es una pose vital, sino un castigo, y apenas un puñado de autores merecen ser considerados bajo tal epígrafe. Grandes solitarios como Kafka, Huysmans, Poe, Baudelaire, Lovecraft, Mallarmé, Lautréamont, Leopoldo María Panero... sólo el tiempo les concederá carta de naturaleza, pues el presente resulta siempre un infierno ciego y cruel. Se precisa, por tanto renunciar a la fama en vida. Exige morir, para que vivan luego, si es posible, la obra y la actitud; único legado del artista. Y, condición imprescindible, el reconocimiento vendrá siempre a posteriori. Cuando la muerte certifique la sinceridad de cuanto se ha escrito y vivido. O jamás vendrá⁸⁷⁰.

Tanto Tario como Borel podrían incluirse en el grupo de “*malditos* de vocación oscura e ínsulas extrañas”⁸⁷¹, que Luis Antonio de Villena distingue con respecto a aquellos otros “*malditos* de borrachera, cocaína y vicio”⁸⁷². Compartirían con Cansinos-Assens, homenajeado en el texto de Villena, su permanencia –a pesar de reediciones y estudios sintomáticos de una recuperación– “en una tibia sombra marginal” de “escritor

⁸⁶⁸ Alejandro Toledo, “Prólogo” a *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México: FCE, 2006, pp. 12-13. Puntualiza que estas condiciones no implican la carencia o posesión de maestría literaria, “pues hay famas con talento y cronopios de utilería” (*ibid.*, pp. 14-15).

⁸⁶⁹ Prólogo a Borel, *Champavert. Cuentos inmorales*, Madrid: Miraguano, 1994, p. III.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

⁸⁷¹ Villena, *Lecciones de estética disidente*, Valencia: Pre-Textos, 1996, p. 27.

⁸⁷² *Ibid.*

con vocación de minorías y capillita de culto, raro en múltiples sentidos, clorótico, extrañamente esguinzado respecto a cualquier realismo”⁸⁷³.

Alí Chumacero consideraba que el espíritu nacional mexicano todavía se hallaba en proceso de formación, que no se encontraba plenamente decantado, y de ahí los tanteos advertidos en esa literatura nacional. Quizá por ello México se constituiría como ejemplo paradigmático de que en las naciones jóvenes el papel exigido al escritor conlleva su servidumbre a la irradiación del polo político, una clara muestra de lo que Pascale Casanova describe como una “verdadera hegemonía del ‘realismo’ en todas sus formas, avatares y denominaciones –neonaturalista, pintoresco, proletario, socialista...–, en todos los espacios literarios más desheredados, es decir, los más politizados”⁸⁷⁴. Se trata de un realismo practicado en nombre del compromiso político (compromiso que crea una dependencia estructural de las prácticas literarias con respecto a las instituciones políticas) y que “es, en realidad, un nacionalismo literario ocultado como tal: un realismo nacional”⁸⁷⁵ de cuyo programa quedarían fuera los autores de los que me he ocupado⁸⁷⁶, quienes ejemplificarían la impermeabilidad de lo que Iuri Tinianov llamó “serie literaria”⁸⁷⁷ con respecto a las contingencias sociales circundantes. Mario González Suárez ha señalado que en un tramo importante del siglo pasado “la urgencia de la edificación de un estado impidió que se le prestara atención a una literatura que no hablaba de México”⁸⁷⁸, y de este modo se generó lo que Noemí Ulla denomina “la represión de lo imaginario”, que sería “una de las modalidades de la cultura que con

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 30. Ignacio Padilla también resalta este rasgo en Tario, quien “sigue siendo un autor desconocido. Es como si a pesar de los esfuerzos del *establishment*, el fantasma de Tario volviera a este mundo para decirnos: ‘Yo soy marginal y así quiero mantenerme’. Es un heterodoxo con absoluta vocación heterodoxa. Su oscuridad no es un accidente: Parece intencional” (Rubén Gallo e Ignacio Padilla, *Heterodoxos mexicanos*, *op. cit.*, pp. 107-108).

⁸⁷⁴ Casanova, *op. cit.*, p. 259. Serían condicionantes similares a los que han funcionado en las letras españolas, cuya consideración como fundamentalmente realistas “reducía y marginaba a muchos autores y obras que estaban fuera de esa especie de gusto institucionalizado” (César Antonio Molina, “Editorial” a *Camp de l’Arpa* 98-99, 1982, p. 5).

⁸⁷⁵ Casanova, *op. cit.*, p. 261.

⁸⁷⁶ Incluso una figura tan poco discutida como Alfonso Reyes fue acusada por dos escritores nacionalistas (Héctor Pérez Martínez y Ermilo Abreu Gómez) de ignorar los temas mexicanos en una encuesta periodística de 1932. El segundo, pese a sus posteriores reconvenciones, fue colaborador de la revista *Contemporáneos* con temas coloniales. También colaboraron en ella figuras tan conspicuas del realismo de la Revolución como Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela, quien proporcionaría antipocos de novelas vanguardistas y participaría en un número que rendía homenaje a Proust.

⁸⁷⁷ Tinianov, “Sobre la evolución literaria”, en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid: Akal, 2005, pp. 75-86.

⁸⁷⁸ Citado en Patricia Cordero, *art. cit.*

mayor frecuencia y fuerza someten a la sociedad”⁸⁷⁹. Esa supeditación se prolongaría en décadas posteriores. Así, Carlos Fuentes señaló que la narrativa mexicana de la década de los 50:

Debía responder a tres exigencias simplistas, tres dicotomías innecesarias que, no obstante, se habían erigido en espectáculo dogmático contra la potencialidad misma de la novela: 1. Realismo contra fantasía y aun contra imaginación. 2. Nacionalismo contra cosmopolitismo. 3. Compromiso contra formalismo, artempurismo y otras formas de irresponsabilidad literaria⁸⁸⁰.

Estas dicotomías listadas por Fuentes pueden sintetizarse en una bipolaridad abarcadora esencial: la que ha enfrentado regionalismo o localismo frente a cosmopolitismo o universalismo, extrapolable a otras naciones hispanoamericanas y que, según Octavio Paz, constituye para sus literaturas “un rasgo en común: la pugna, más ideológica que literaria, entre las tendencias cosmopolitas y las nativistas, el europeísmo y el americanismo”⁸⁸¹.

Dicha lid se reflejó en las diferencias entre la *Revista de literatura mexicana* de Castro Leal, surgida a comienzos de la década de los cuarenta, y la *Revista mexicana de literatura*, no limitadas a la ubicación del adyacente adjetival complementando a uno u otro sustantivo en sus respectivos títulos. La segunda, fundada en 1955 y vinculada en cierto grado a la Generación del Medio Siglo, buscaba el ejercicio de una crítica literaria no reduccionista ni apegada al ideologismo. Ya desde el primer número se posicionaba en este sentido a través del artículo de Jorge Portilla “Crítica de la crítica”. Asimismo, en ella escribió Emmanuel Carballo lo siguiente:

⁸⁷⁹ Ulla, “La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 289. Ulla atiende concretamente al ámbito rioplatense, donde la desatención que la corriente fantástica sufrió entre fines de los 50 y de los 70 apunta un desdén por la imaginación que “respondió al sojuzgamiento artístico que proponía una estética limitada a representar la realidad social de América Latina” (*ibíd.*) y que sometía a los autores a aquello que Kazimierz Brandys llamó el “deber patriótico” del escritor.

⁸⁸⁰ Fuentes, *Geografía de la novela*, Madrid: Alfaguara, 1993, p. 17.

⁸⁸¹ Octavio Paz, “La búsqueda del presente”, en *Convergencias: ensayos en arte y literatura*, Barcelona: Seix Barral, 1991, p. 9. Tario, ante una pregunta acerca del panorama narrativo mexicano en la época en que él producía su obra, mencionó ambas tendencias, reconociendo méritos a la nativista pero considerando que la cosmopolita (en la que, como ya hemos visto, él se situaría) se había acabado imponiendo: “Respecto a la tendencia actual de la literatura en México, te diré que, desde hace ya un buen número de años, ésta abandonó su acostumbrada línea de temas indigenistas y revolucionarios que diera en su tiempo los novelistas más importantes del presente siglo. Hoy la producción mexicana, como toda aquella que aspira a significar algo, se preocupa fundamentalmente del problema del hombre en general, no importa el territorio que habite o la clase social a que pertenezca” (en Chiverto, “Entrevistas con Francisco Tario”, op. cit., pp. 272-273).

Algunos escritores cuidan su mexicanidad como las doncellas su pureza: no frecuentan otras literaturas para no perder su peculiarísimo sello nacional. Aun se escuchan en nuestro medio opiniones como esta: “No leo para no influirme”. Esta postura de dos caras solo tiene una explicación: revela quien la sostiene su falta de individualidad, de madurez. Quien está seguro de su virtud no teme perderla al menor contacto⁸⁸².

En ese mismo número de la revista se incluyó, a modo de cierre, una muy significativa cita de Goethe: “Tal vez muy pronto se convenzan los hombres –dice Goethe– de que no hay arte patriótico ni ciencia patriótica. Arte y ciencia pertenecen, como todo lo bueno, al mundo entero, y lo único capaz de impulsarlos es un libre intercambio de todos los hombres de una misma época y un respeto constante de lo que nos ha quedado del pasado”⁸⁸³. Todo ello se inscribe en una amplia y prolongada polémica polarizada en esos conceptos enfrentados, en la cual se vieron involucrados autores que, con la virulencia de sus vuelos imaginativos, desafiaron a una literatura atada a las contingencias del medio social y político. Así, se establecieron como autores modernos, léase aquellos que, en palabras de Susan Sontag, “pueden reconocerse por su esfuerzo por ‘desestablecerse’, por su deseo de no ser moralmente útiles a la comunidad, por su inclinación a presentarse no como críticos sociales sino como videntes, aventureros espirituales y parias sociales”⁸⁸⁴.

No han faltado, sin embargo, posturas conciliadoras ante esta polarización, como la sostenida por Luis Leal, quien abogó por una actitud no excluyente entre dos tendencias, para él complementarias, en el desarrollo del cuento hispanoamericano. Dichas vertientes serían:

la social y la esteticista. La primera tiene por finalidad captar la realidad americana y darle un significado social; la segunda se conforma con crear una obra de arte, ya sea con materiales nativos o exóticos. Ambas tendencias son manifestaciones genuinas de la literatura hispanoamericana; entre las dos –que se complementan– nos dan una visión completa de la realidad americana, que es tanto social –por lo que tiene de ambiental, de histórico– como artística –por lo que tiene de universal⁸⁸⁵.

⁸⁸² Carballo, “El nacionalismo, pecado original”, *Revista mexicana de literatura* 4, 1956, p. 385.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 424.

⁸⁸⁴ Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, op. cit., p. 27.

⁸⁸⁵ Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, México: Ediciones del Andrea, 1971, p. 5.

Sin embargo, esta posición no ha sido la de más predicamento entre la *intelligentsia* literaria hispanoamericana. Salvador Elizondo, en un escrito bautizado significativamente “Desde Ningunia”, denunció su propio ostracismo literario, que podría considerarse equivalente al de los autores abordados y otros escritores mexicanos precedentes y coetáneos⁸⁸⁶:

En la tumultuosa corriente del río revuelto de la dizque crítica literaria, si así se puede llamar a las reseñas que aparecen en las revistas oficiales, he visto pasar flotando los cadáveres hinchados de mis amigos y el mío propio bogando a tumbos hacia la disolución y el olvido por obra de los concienzudos críticos que sólo abarcan lo necesario para poder aniquilar el resto de la manera que mejor convenga a sus intereses inmediatos y salvaguardando la literatura mexicana actual del oprobio, no solamente de nuestra obra, sino hasta de nuestros nombres⁸⁸⁷.

No obstante, esa “Ningunia” evocada por Elizondo ha funcionado a ojos de un número creciente de lectores y críticos en los últimos años como un venero para encontrar autores imprescindibles en la valoración de la literatura hispanoamericana desde una perspectiva abarcadora.

⁸⁸⁶ No obstante, Elizondo abogaba asimismo por la característica del secretismo como un rasgo de distinción en el arte, de lo cual sería paradigmática la obra de Xavier Villaurrutia. Elizondo reconoció su propia vocación hacia lo secreto y su cultivo de una escritura que fuese encaminada a esa esfera, afirmando creer “que ningún arte verdadero tenga que lamentar esa condición en sus mejores obras” (“Hacia un arte secreto”, *Pasado anterior*, *op. cit.*, p. 327). Puso como ejemplos de ello a Paolo Ucello, Góngora, Leonardo, San Juan o Mallarmé.

⁸⁸⁷ Elizondo, “Desde Ningunia”, en *Estanquillo*, México: FCE, 2001, p. 119.

6. TEMATIZACIÓN DE LA ALTERIDAD EN LA CUENTÍSTICA DE FRANCISCO TARIO

La tematización de la alteridad es una de las características que recorren la obra de Tario desde el principio de su trayectoria, ligada a la propia posición periférica del autor con respecto a los dominantes de la literatura mexicana. Él era consciente de que los personajes deliberadamente escogidos conformaban una galería de seres atípicos con respecto a los usos y rasgos comúnmente sancionados como normales: objetos que narran sus historias, individuos marcadamente aprensivos (si no neurasténicos), seres difícilmente taxonomizables en función de las categorías zoológicas al uso, fantasmas, monomaniacos⁸⁸⁸, personajes dominados por impulsos incestuosos... En palabras del propio autor: “una compleja y nutrida familia cuyos miembros oscilan entre la locura, el candor, el espanto, la fatalidad y lo puramente ridículo. Seres que, por una u otra razón, nos ponen en comunicación con lo insólito”⁸⁸⁹, confirmando el estatus de lo fantástico como escritura de la desviación⁸⁹⁰. La producción del mexicano, desde sus inicios, ejemplificaría asimismo cómo “New/Modern Gothic, associated with the writing of the Other, began to represent the voice of the suppressed minority groups”⁸⁹¹.

⁸⁸⁸ No debemos olvidar que la idea fija enquistada en una mente alienta con frecuencia la problemática del gótico, cuyo universo “se situe dans cette géographie sombre et codifiée du lieu inquiétant et du comportement monomaniacal, voire démoniaque, des personnages qui l’animent” [“se sitúa en esa geografía sombría y codificada del lugar inquietante y del comportamiento monomaniaco, diríase demoníaco, de los personajes que la animan”] (Alain Pozzuoli, “Au commencement était le gothique”, en Estelle Valls de Gomis y Léa Silhol (eds.), *Fantastique, fantasy, science-fiction*, op. cit., p. 16).

⁸⁸⁹ En Chiverto, op. cit., p. 281.

⁸⁹⁰ Según Apter, “the initial impact of fantasy is its deviation from the norm. The further and more fascinating impact of fantasy arises from its connections to the norm, from the way in which it highlights the instability, inconsistency or underlying preposterousness of the normal” [“el impacto inicial de la fantasía es su desviación con respecto a la norma. El impacto posterior, y más fascinante, dimana de sus conexiones con la norma, de la manera en que subraya la inestabilidad, inconsistencia o sinsentido de la normalidad”] (Terri Eve Apter, *Fantasy Literature: An Approach to Reality*, London: Macmillan, 1982, p. 111). No se trataría de una celebración de la anomia, sino del cuestionamiento de la normativa existente y su condición a menudo artificial, una suerte de ilustración de la siguiente proclama que contienen unos versos de Roberto Juarroz: “Desheredados del centro, / la única herencia que nos queda / está en lo descentrado” (*Poesía vertical (Antología)*, op. cit., p. 205).

⁸⁹¹ [“El gótico moderno/nuevo, asociado con la escritura del Otro, empezó a representar la voz de grupos minoritarios suprimidos”] (Ancuta, *Where Angels Fear to Hover*, op. cit., p. 29). Esta especialista se refiere, fundamentalmente, a las minorías étnicas, a la reivindicación de la homosexualidad llevada a cabo a través de la crítica y la creación *queer*, y a los enfoques feministas. No obstante, su apreciación, leída con amplitud, da cuenta de una tendencia efectiva de las últimas manifestaciones de lo gótico literario (coincidente con el cambio de focalización que Rosalba Campra ha señalado para lo fantástico, ya tratado en páginas anteriores) hacia la visibilización de las minorías en sentido amplio, y a una voluntad de consignación de su voz frente al tradicional silencio a que se veían abocadas.

En la novela gráfica *From Hell*, guionizada por Alan Moore en base a algunas de las hipótesis barajadas sobre la posible identidad de Jack el Destripador, este expone una teoría que alentará en parte sus cruentos asesinatos, según la cual el poder solar, fálico, tendría el deber de contener y subyugar al femenino y lunar (correspondiente al hemisferio cerebral derecho, donde se localizarían los instintos y la inspiración mitopoética), al que antaño venció. Se podría decir que las huestes de este último, las “tribus de la luna” confinadas en el Midian ideado por Clive Barker en su ya citada novela *Cabal*⁸⁹², se identificarían con buena parte de los personajes elegidos por Tario para sus narraciones: “Los lunáticos son los soldados de la Luna, junto a los poetas, los artistas, los hechiceros... todos batallan con las mismas estrellas que no son sino soles lejanos”⁸⁹³.

Podríamos aventurar la hipótesis de que, además de ponernos “en comunicación con lo insólito”, un propósito ya enunciado por el propio autor, la intención subyacente a la elección de este tipo de personajes estribaría en una voluntad de cuestionar y convulsionar los lugares comunes que alientan la práctica de un determinado tipo humano al que Eugenio Trías denomina “bárbaro civilizado”. Este sería el sujeto propio de las sociedades modernas, caracterizado por una específica actitud de oposición ante la alteridad:

si, por azar, se halla ante lo “realmente otro”, ante la verdadera alteridad, sabrá cómo exorcizar la situación, dispondrá de un cupo específico de clichés negativos con los que definir lo que puede incomodarle o repelerle (sencillamente porque no se ajusta o conforma a sus hábitos de respuesta y de opinión ya conformados). [...] Tal bárbaro tiende a percibir la alteridad a través de una proyección satanizada de sus carencias y limitaciones, una proyección que hace contrapunto a la correspondiente idealización de su propio mundo⁸⁹⁴.

⁸⁹² En uno de los murales (pintados por Ralph McQuarrie) que adornan ese refugio de “monstruos” en la adaptación cinematográfica dirigida por el propio autor, se representa un árbol genealógico que, brotando de una misma semilla, se bifurca dando lugar, por un lado, a los “naturales”, afectos al sol, y por otro, a las “tribus de la luna” o “razas de noche” (véase la **imagen 4** del apéndice).

⁸⁹³ Alan Moore y Eddie Campbell, *From Hell*, Barcelona: Planeta DeAgostini, 2003, p. 107. La vinculación entre la locura y la noche por intermediación lunar es mencionada por Dulce María Zúñiga a propósito del corpus arreolano: “La luna reina en la noche, la noche es el dominio de la locura, la noche de la locura no tiene límites” (Zúñiga, “Lo lunático en la obra de Juan José Arreola”, en Joaquín Manzi (coord.), *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Tomo 1, Poitiers: Université de Poitiers / Centre de Recherches Latino-Américaines, 1999, p. 660).

⁸⁹⁴ Argullol y Trías, *El cansancio de Occidente*, op. cit., p. 49.

Este “bárbaro civilizado” –que encontraría una de sus formulaciones más extremas en la figura del policía Eigermann y sus secuaces, prestos a destruir Midian, el hogar de los monstruos, y a sus moradores en la mencionada novela *Cabal*, de Barker– estaría marcado por ese “miedo al contacto” que Clive Bloom menciona⁸⁹⁵: el contacto con la otredad estaría investido, para él, de una calidad de tabú o transgresión de un límite que, de llevarse a cabo, resquebrajaría el andamiaje de su cosmovisión y sus valores. Como advierte David Punter:

thresholds cannot be crossed. They cannot be crossed because we know, according to myth, that within each threshold lives a small god; and such a god is capable of changing us, as we cross from the outside to the inside or vice versa, into something completely different, such that our very memory will be burned away, erased, will become the substance of erasure⁸⁹⁶.

Como reza uno de los “Sofismas” de Vicente Núñez, “la moral es un rechazo de ‘lo otro’”⁸⁹⁷, de suerte que la aceptación de esa otredad implicaría un rechazo en sentido inverso, una depreciación de la moral al uso. Y así, la “atracción del abismo” señalada por Argullol⁸⁹⁸, el estigma tan vinculado al temperamento romántico, pasaría a ocupar una posición preponderante en este tipo de ficciones: “la atracción enfermiza, obsesiva, apremiante, que mueve, al precio que sea, a traspasar la frontera”⁸⁹⁹.

La ambivalencia caracterizaría la gestión de la relación con el otro, del que el monstruo sería la manifestación más explícita y, en última instancia, la proyección de una identidad arrumbada bajo las capas de la razón y la convención: “The monsters linger longer in the mind than the heroes. They are our rejected, imperfect and beautiful children [...]. They repel us and attract us, and we envy their strength as we shrink from

⁸⁹⁵ Vid. Bloom, “Horror Fiction: In Search of a Definition”, en David Punter (ed.), *A New Companion to the Gothic*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, p. 216.

⁸⁹⁶ [“Los umbrales no pueden cruzarse. No pueden ser cruzados porque sabemos, de acuerdo con el mito, que dentro de cada umbral vive un pequeño dios capaz de cambiarnos, mientras transitamos del exterior al interior, o viceversa, en algo totalmente diferente, tanto que nuestra propia memoria podría ser consumida, borrada, convertirse en la mera sustancia del borrado”] (Punter, “Shape and Shadow: On Poetry and the Uncanny”, en *A Companion to the Gothic*, op. cit., p. 196).

⁸⁹⁷ Núñez, “Sofismas”, <http://www.fundacionvicentenunez.com/193-vc-sofismas.html>, consultada el 5 de marzo de 2013.

⁸⁹⁸ Vid. Argullol, *La atracción del abismo*, op. cit.

⁸⁹⁹ Argullol, *El fin del mundo como obra de arte*, op. cit., p. 20. Los monstruos serían avatares de esa “sombra” que, a la postre, resulta esencial para la comprensión de distintas facetas de lo humano.

the accusation we perceive in their eyes”⁹⁰⁰. Alejandro Toledo lee en este mismo sentido la configuración de los monstruos en la cuentística tariana: “el monstruo es el otro. O quizá se trata, más bien, del reconocimiento de lo semejante en los otros, el enfrentarse a espejos inesperados en donde se descubren rasgos comunes, pero ocultos, que nos espantan”⁹⁰¹, anagnórisis donde “es la semejanza informe la que nos aterra al confrontarnos con el espejo”⁹⁰².

Por su parte, Víctor Bravo ve en estas apetencias temáticas la huella de un cambio de paradigma en la modernidad, encaminado hacia la autonomía del arte acompañada de “un desplazamiento del centro, donde la soberanía del rey y la belleza eran representados, a una periferia donde funda una distanciación reflexiva y su expresión como crítica al poder [...], y al hacerlo, realiza una inversión topológica y coloca muchas veces al monstruo en el centro de la representación. Nace la estética de la fealdad”⁹⁰³.

Lo fantástico y lo gótico, como ya ha quedado patente en capítulos anteriores de este estudio, son categorías estéticas que, en literatura, hacen posible la transgresión de dichos umbrales y el acceso al conocimiento “prohibido” que de esa transición puede derivarse⁹⁰⁴ lo que comporta el contacto con la otredad amenazante y la tentativa de doma del caos para la consecución de aquel *nosce te ipsum* que presidía el oráculo delfico:

el sendero hacia el yo era, precisamente, el sendero hacia lo otro, ese monstruo desbocado que acechaba, con impunidad, todos los instantes de la existencia.

⁹⁰⁰ [“Los monstruos permanecen en la mente más tiempo que los héroes. Son nuestros vástagos rechazados, imperfectos y bellos [...]. Nos atraen y nos repelen, y envidiamos su fuerza al tiempo que nos intimida la acusación que percibimos en sus ojos”] (Liam Sharp, <http://www.retroist.com/2014/03/08/saturday-frights-presents-skeletons-in-the-closet-with-liam-sharp/>, consultada el 9 de marzo de 2014).

⁹⁰¹ Toledo, “Francisco Tario, entre monstruos y fantasmas”, *Casa del Tiempo* IV (49), 2011, p. 44.

⁹⁰² *Ibid.* Como subraya Vicente Serrano Marín, a diferencia de los monstruos premodernos, funcionales en la cosmovisión que los albergaba de forma controlada como representaciones simbólicas de “pasiones, peligros, vicios y virtudes en un universo plural y complejo” (*Soñando Monstruos: terror y delirio en la modernidad*, Madrid: Plaza y Valdés, 2010, p. 78), el monstruo moderno se presenta como el que “no es ya múltiple en sus funciones, que de hecho carece ya de función en el sentido apuntado para el monstruo antiguo y medieval, pero cuyo rasgo común es lo inquietante” (*ibid.*, p. 81); de ahí su exclusión.

⁹⁰³ Víctor Bravo, *El mundo es una fábula y otros ensayos*, Mérida (Venezuela): Puerta del Sol, 2004, pp. 32-33.

⁹⁰⁴ Se trataría de esa ya aludida atracción de lo abisal: “el hombre quiere experimentar el Abismo, y transgrede” (Legendre, *op. cit.*, p. 30).

Conocerse era ignorarse para domar al monstruo que penetraba ciegamente todas las fibras del mundo, desde el más minúsculo átomo de sentimiento hasta los más vastos espacios de la noche. Conocer era simular que podía ser domado, encerrándolo en maravillosas jaulas de orden, donde pudiera ser pensado sin el riesgo de sucumbir a su caótica voracidad. Conocerse era poner diques y trazar fronteras para impedir que el sí mismo se diluyera como una voluta de humo en un aire infinito.

No obstante, una vez puestos los diques y trazadas las fronteras, una vez construidos los sucesivos simulacros de domesticación del monstruo –y, sobre todo, una vez que se había ganado y se empezaba a perder la fe en dichos simulacros– surgía de nuevo la presencia anonadante de lo otro y, con ella, bajo su influencia magnética, el deseo irreprimible de socavar aquellos diques y de traspasar aquellas fronteras [...].

Y el monstruo, evasivo y acechante siempre, no ha hecho sino crecer⁹⁰⁵.

Este tipo de literatura privilegia estos movimientos y al personaje que los lleva a cabo. Así, el protagonista del cuento “Saturnin Sektor”, de Stefan Grabinski⁹⁰⁶, se vanagloria de su condición heteróclita y desdeña a aquellos que sostienen una visión convencional sobre las dimensiones de lo real:

How stupid are “healthy”, “normal” people! How I sincerely feel sorry for them! These morons do not know the wonderful other half of existence. They merely hold onto “reality” with both hands, and they don’t see anything else beyond it. They live their entire lives this way until “death” finally bars them from the other side.

I belong to a chosen few who are freely allowed to cross from one side to the other. Thanks to my “insanity” I stand on the border between two worlds. Maybe it is precisely because of this that I am liberated from the superstitions and “reasonings” of the mind. The mind’s prejudices are alien to me and put me under no obligation⁹⁰⁷.

⁹⁰⁵ Argullol, *El fin del mundo como obra de arte*, op. cit., pp. 149-150. Para el hombre, lo otro “sería el territorio ignorado del peligro y del deseo –el dios desconocido, por excelencia–, [que] sólo encontraba fundamento desde su ilusión de conocerse” (*ibid.*, p. 146).

⁹⁰⁶ Grabinski es un autor con algunos puntos en común con Tario. Bautizado como “el Poe polaco”, ha sido durante mucho tiempo un narrador apartado por su querencia por lo fantástico y lo lóbrego (si bien no exento de algunos rasgos humorísticos), hasta que en fechas relativamente recientes algunos aficionados a lo fantástico del mundo anglosajón han difundido su obra y auspiciado ediciones y traducciones de la misma.

⁹⁰⁷ Grabinski, *The Dark Domain*, Sawtry: Dedalus, 2005, pp. 123-124. El narrador protagonista parece hacerse eco de una reflexión nietzscheana vertida en su obra expresamente dedicada a exponer sus nociones de trascendencia de las dicotomías morales: la de que “difícil es evitar que nuestras visiones más elevadas parezcan locuras, y a veces hasta crímenes, cuando llegan a oídos de quienes no están capacitados para comprenderlas” (Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Barcelona: Edicomunicación, 1999, p. 52). Más adelante, el filósofo alemán reformula esta apreciación inyectando un componente elitista: “Lo que es bueno para mí, no es bueno para el paladar del vecino. Y ¿cómo

El empleo de estos personajes paratípicos se remonta hasta los orígenes de la narrativa fantástica y el nacimiento de la novela gótica, aunque, como ya hemos explicado en páginas anteriores apoyándonos en los lúcidos asedios teóricos de Rosalba Campra y David Roas, se ha ido dando un desplazamiento de la focalización hacia ellos, lo que implica un cambio de perspectiva. En todo caso, los “monstruos” desplegados por estas literaturas no obedecen a una mera moda, sino a motivaciones más hondas relacionadas con la concepción de lo literario como vía de conocimiento: “Los diablos, monstruos, fantasmas, brujas y laberínticos mundos de pesadilla no son sólo un pasajero tributo a una moda literaria de dudoso gusto; tras ellos se vislumbra algo más: la relación del hombre con el mundo, el problema del mal, la vivencia de lo sagrado, el sentido de la vida y de la muerte...”⁹⁰⁸.

En este sentido, la estética de lo gótico y lo fantástico como una “estética del envés”, que permitiría inquisiciones a los aspectos de la realidad (en sentido amplio) que pasan inadvertidos al ejercicio autosuficiente de la razón, se haría nuevamente patente. Y dicha estética hunde sus raíces, fundamentalmente y como ya hemos apuntado, en la revolución romántica, pues “le véritable romantisme apparaîtrait plutôt comme un renversement radical des valeurs: le renoncement à la démarche scientifique, le recours à une foi ou à un succédané de foi, le pari sur l’inintelligible, l’irrationnel ou le surnaturel, le refus de réduire à des composantes claires l’inconnaissable et l’obscur, la libération des aspects sous-jacents de la conscience”⁹⁰⁹.

Tario sería un heredero de esa cara oscura del Siglo de las Luces que acabaría posibilitando la eclosión romántica. Y por ende, la mayor parte de los personajes que pueblan sus escritos son proyecciones de distintas facetas de dicha cara en sombra de lo iluminado por la razón. El lenguaje empleado en ellos buscaría dar cuenta, lingüísticamente (con la dificultad que ello entraña) de experiencias a las que el empleo convencional y especular del lenguaje es poco permeable: “Les récits que l’on dit

podría haber un ‘bien común’? Esta frase encierra una contradicción. Lo que puede ser disfrutado en común es siempre cosa de poca entidad, de poco valor. En fin, las grandes cosas están reservadas para los grandes espíritus; los abismos para los espíritus profundos; las delicadezas y los estremecimientos para los delicados; en una palabra, las rarezas para los raros” (*ibíd.*, p. 64).

⁹⁰⁸ M^a Teresa Ramos Gómez, *Ficción y fascinación*, op. cit., pp. 169-170.

⁹⁰⁹ [“El verdadero romanticismo aparecería sobre todo como una reversión radical de los valores: la renuncia a la marcha científica, el recurso a una fe o a un sucedáneo de fe, la apuesta por lo ininteligible, lo irracional o lo sobrenatural, el rechazo a reducir a componentes claros lo incognoscible y lo oscuro, la liberación de los aspectos subyacentes de la consciencia”] (Roland Mortier, *Clartés et ombres du siècle des lumières*, op. cit., p. 122).

fantastiques, et desquels on n'attend souvent qu'un frisson, ne peuvent-ils être, parfois, une algèbre où se transposent des problèmes intérieurs si obscurs qu'ils ne se laissent pas aisément résoudre, ni même poser, dans les nomes classiques?"⁹¹⁰

La narrativa del mexicano engrosaría con valiosas aportaciones esa tradición ficcional cuyos protagonistas "reivindican la marginalidad, la impertinencia, la hipersensibilidad y hasta la locura como un derecho a un mirar diferente u, optando por la excentricidad, salen del sistema, abandonan las opciones mayoritarias, eligen el sesgo tangencial, la mirada oblicua o propugnan abiertamente la ruptura"⁹¹¹. Dicha tradición tendría, en las postrimerías decimonónicas, reformulación en una

automarginación de origen romántico o decadentista que fue cediendo a un individualismo crispado, exasperado en sí mismo, pero sin soporte, sin asidero, donde seres desamparados cargan su individualidad como un peso difícil de asumir. Personajes frustrados, antihéroes anónimos, disconformes y desarraigados que se niegan a "desarrollar las cualidades de sensatez práctica requeridas para sobrevivir dentro de nuestra compleja civilización", seres que miran hacia donde yace la incertidumbre y comprueban que, una vez que la han contemplado, nunca más el mundo puede ser ya el mismo lugar franco que era⁹¹².

En este epígrafe vamos a utilizar como ejemplos de esta condición a aquellos personajes humanos que encarnan notoriamente la alteridad en la cuentística tariana⁹¹³, a menudo por medio de una marca o estigma relacionado con alguna condición patológica⁹¹⁴, siguiendo en parte las apreciaciones de Katarzyna Ancuta acerca de lo

⁹¹⁰ ["Las historias que se denominan fantásticas, y de las cuales a menudo esperamos una emoción, ¿no pueden ser, a veces, un álgebra donde se trasladan problemas internos tan oscuros que no van a ser fácilmente resueltos, ni siquiera planteados, según normas clásicas?"] (Jean-Louis Bouquet, "Préface" a *Les filles de la nuit*, Verviers: Marabout, 1978, p. 7).

⁹¹¹ Fernando Aínsa "Miradas desde el subsuelo: la metamorfosis del punto de vista", en *Miradas oblicuas*, op. cit., p. 23.

⁹¹² *Ibid.* Una de las obras que consignan de forma más intensa esa posición conscientemente desplazada es *Memorias de ultratumba*, de Chateaubriand. También el poema "Alone", atribuido a Poe, pero de autoría discutida.

⁹¹³ Esta querencia por lo singular es un punto de contacto entre Tario y Cortázar, quien declaró (en sintonía con su interés por la Patafísica de Alfred Jarry) que "el poeta debe dedicarse a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios", pues las excepciones posibilitarían "algo que cabe llamar fractura o abertura, y en cierto modo una esperanza" (en Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana, 1968, p. 297). El ascendiente romántico también privilegia lo excepcional: para Octavio Paz, el romanticismo representa una "tradición de lo particular y lo bizarro" (*Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, 1998, p. 11).

⁹¹⁴ Es significativo que ya los personajes de *La noche*, "cuando son seres humanos, se trata de tipos excéntricos: locos, genios, suicidas e incluso fantasmas" (Fortino Corral Rodríguez, "La poética

gótico como una categoría configurada en torno al concepto de “disease” (enfermedad)⁹¹⁵ y que “not only describes disease, but speaks the very voice of disease”⁹¹⁶. Asimismo, analizaremos algunos relatos que, siguiendo las pautas del relato fantástico clásico y de lo neofantástico, funcionan como crónicas de la irrupción de lo insólito en las vidas de los personajes.

6.1. La noche

“La noche del loco” es el primer cuento de Tario donde se aborda la otredad representada por un personaje humano. Su título es un paratexto que ya nos anuncia de manera explícita que en él se aborda la demencia⁹¹⁷, la cual veremos aunada a la parafilia sexual del protagonista y narrador⁹¹⁸, cuya condición mental colegimos no solo del título, sino también de su comportamiento, de la focalización que obtenemos de los hechos filtrados por su mirada y del retrato de sí mismo y sus compulsiones obsesivas⁹¹⁹:

fantástica de Francisco Tario”, en Alma Leticia Martínez Figueroa (ed.), *Memoria XVIII Coloquio de las literaturas mexicanas*, México: Universidad de Sonora, 2003, p. 31)

⁹¹⁵ Estamos de acuerdo con esta crítica en la relevancia de dicha noción, pero consideramos que no es la dominante.

⁹¹⁶ [“No solo describe la enfermedad, sino que arponea la propia voz de la enfermedad”] (Ancuta, *op. cit.*, p. 108). Esta asociación la lleva al extremo Thomas Ligotti cuando, preguntado por si tiene alguna musa particular, responde: “Yes –Sickness of the body and the mind” [“Sí –La enfermedad del cuerpo y el alma”] (R.F. Paul y Keith Schurholz, “Triangulating the Daemon. An interview with Thomas Ligotti”, en Chad Hensley (ed.), *Esoterra: The Journal of Extreme Culture*, Creation Books, 2011, p. 132).

⁹¹⁷ Sería el cuento de Tario que en mayor grado asume las potencialidades estéticas de la locura, las cuales, como explica Maryse Renaud, han hallado una acogida no desdeñable en las letras de Latinoamérica (que ella ejemplifica en Horacio Quiroga): “Por la oscuridad, el exceso y la fuerza transgresiva que entraña, la locura ocupa en la literatura latinoamericana un papel relevante. Buen ejemplo de ello son algunos cuentos de Quiroga, tales ‘La gallina degollada’ o ‘El almohadón de plumas’ que, con sus resabios naturalistas, manifiestan, más allá de su voluntad aclaratoria, un evidente interés por el tenebroso fenómeno de la locura, hábilmente asociada en ambos casos al doble motivo de la bestialidad y la incomunicación de las conciencias” (Renaud, “Mapa de la locura americana”, en Joaquín Manzi (coord.), *Locos, excéntricos y marginales*, *op. cit.*, p. 15). No olvidemos que en la bibliografía del uruguayo figuran unos *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

⁹¹⁸ A fines del XIX abundan las historias de individuos que, en primera persona, exponen su condición sexualmente paratópica o “perversa” a modo de casos clínicos publicados por editoriales científicas. Al igual que en la literatura decadente, estas singularidades con respecto a la norma atraen una amplia atención. No olvidemos las concomitancias de la obra tariana con el decadentismo y sus temáticas.

⁹¹⁹ El relato es lo suficientemente representativo de cómo, desde el inicio de su carrera literaria, los escritos de Tario forjan la imagen de un “cuentista de lo grotesco, de la locura, de las obsesiones dolorosas, novelista de rica y terrible imaginación, cazador de aforismos” (Enrique Anderson Imbert, *Historia de la Literatura Hispanoamericana Vol.2*, México: FCE, 1965, p. 230). El narrador no fiable por su locura sugerida o corroborada, permanente o circunstancial, fue arteramente empleado por Poe

Cada día me atildo más; cada día me escabullo con mayor pavor del sol, a fin de conservar mi rostro suave y limpio; me baño en aguas con sales; me mudo de ropa interior seis u ocho veces diarias; me hago limpiar constantemente los zapatos. [...]

Las mujeres van y vienen dulcemente por la calle. Son como mariposas inquietas; y yo quisiera ser flor. Son como flores selváticas; y yo quisiera ser mariposa. Quisiera ser lo que ellas no son, para hacerlas venir a mi lado. Quisiera ser esa muselina ligera que ciñe sus cinturitas tan débiles; esos collares extraños que aprisionan sus gargantas; esos zapatitos tan voluptuosos que me hacen desfallecer de pasión, y sobre los cuales caminan tan nerviosamente. Unas me miran al pasar. Otras, no. Y esto último me entristece de tal forma, que me entran deseos de irme a bañar una vez más, de limpiarme los zapatos. En fin, que es muy duro mi destino⁹²⁰.

Su talante obsesivo queda de manifiesto ya desde el principio del relato, que se inicia con una isotopía de la pregunta formularia de que se sirve para solicitar la compañía femenina: “—Señorita: ¿quiere usted cenar conmigo?”⁹²¹. El cuento podría incluirse en lo que Mark Edmundson denomina “internalized gothic”, de raigambre freudiana y gestado en ese proceso decimonónico de internalización ya abordado en páginas precedentes, inclinado a los estados psicológicos de tipo habitualmente neurótico, psicótico u obsesivo-compulsivo⁹²².

La exploración de la locura y de sus marcas en el discurso del sujeto permite el sondeo por dimensiones usualmente obliteradas: “Asociada a la exploración de zonas

(“El gato negro”, “Berenice”, “El corazón delator”), Maupassant (“El Horla”, especialmente en una de sus versiones, “La cabellera”), Gogol (“Diario de un loco”, donde también se satiriza el galanteo a través de la conversación de dos perros y el rechazo femenino experimentado por el protagonista es crucial), Tolstoi y Carlos Edmundo de Ory (ambos recuperando el sintagma *Diario de un loco*, el primero en el título de un relato no publicado hasta después de su muerte y el segundo en el subtítulo de su inclasificable libro *Mephiboset en Onou*; cabe señalar que también fue titulado como *Diario de un loco* un filme de 1963 que adaptaba libremente “El Horla”, fue dirigido por Reginald Le Bog y protagonizado por Vincent Price). En la literatura hispánica tomaron el testigo Silverio Lanza con sus “cuentos de locos” y el relato “Año nuevo”, Miguel Sawa con sus *Historias de locos* (1910), Alfonso Hernández Catá con algunos relatos de su volumen significativamente titulado *Manicomio* (1931), el puertorriqueño Gustavo Agrait con “El extraño caso de Ulisse de Loinlieu” o Manuel Sánchez-Camargo con *Nosotros los muertos. Relato del loco Basilio* (1948), novela adscrita a la corriente tremendista en boga en la España de la época, la cual contaba entre sus principales intereses las convulsiones de la psique humana, amén de una “exacerbación de la realidad rayana en lo patológico” (José María Ferri Coll, “Una isla propia: sobre una novela poemática de Azorín”, *Anales de Literatura Española* 22, 2010, p. 88). La ligazón del tremendismo con la noción de la “España negra” resulta, en el caso de este autor, acentuada por su papel de biógrafo de Gutiérrez Solana.

⁹²⁰ Tario, *La noche*, op. cit., pp. 27-29.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 25.

⁹²² Vid. *Nightmare on Main Street: Angels, Sodomasochism, and the Culture of Gothic*, Cambridge, Massachusetts, 1997.

remotas, de experiencias extremas y a menudo inenarrables, la locura se define por oposición a la razón, a la cual interroga, amenaza, y también emplaza al separarla de la bestialidad y de los abismos de la nada”⁹²³. Permitiría, por ende, una revisión de ciertos paradigmas normativos al ser empleada artística y literariamente “como *locus* donde se dan cuenta de experiencias inéditas y extrañas, y a través de los locos, se ha podido interrogar eficazmente al mundo racional sobre problemas que prefiere ocultar, o confinar a los remotos rincones del olvido”⁹²⁴. Aunque el artículo citado está dedicado a otro autor, se trata de uno cuya obra, como ya hemos apuntado en este estudio, ofrece concomitancias relevantes con la de Tario. Entre ellas, la de que ambos logren

restituir a los locos su lenguaje propio, y revelar cómo estos funcionan dentro de una sociedad que los incorpora a fuer de tensiones y mediaciones de tipo textual. Porque la ficción (el texto) es el lugar donde convergen dos discursos: el de la locura, y el de la llamada razón y es así como la locura sobrevive como sujeto parlante en la obra de Piñera. Es allí donde se libera de los silencios otrora impuestos y de la función de intermediarios que hablan por ella [...]. La “casa de la locura” donde estos personajes moran no es otra que la estructura que el lenguaje literario provee, lugar al que se retrotrae la locura para constituirse en algo más o menos autónomo. Pero ¿cómo habla un texto desde la locura? Piñera lo hace apropiándose de una lengua que si bien familiar, nos permite recuperar lo extraño. Esta lengua comparte muchos de los conceptos de la lengua diaria, pero tiene también su propio sistema de pensamientos que condicionan lo pensable, de modo que si bien las palabras en general son sensatas, están enmarcadas en condicionamientos totalmente irracionales y producen así una especie de defecto de traducción, como diría Freud, como algo que es perfectamente inteligible, pero cuyo funcionamiento es defectuoso, porque no se adapta a las experiencias descritas⁹²⁵.

El mencionado desajuste⁹²⁶ entre ambos discursos resulta especialmente patente en las últimas páginas del cuento tariano, como luego veremos.

⁹²³ Marta Morello-Frosch, “La razón de la locura en las ficciones de Virgilio Piñera”, en *Locos, excéntricos y marginales...*, op. cit., p. 557.

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ *Ibid.*, pp. 559-560. Esta cita, en su práctica totalidad, podría aplicarse a Tario con tan solo cambiar el apellido del cubano por el del mexicano. La crítica argentina ejemplifica esto en textos como “La caída”.

⁹²⁶ Ese hiato entre la esfera óptica del demente (o el sujeto tenido socialmente como tal, aunque no obedezca al perfil clínico de la persona así diagnosticada) y la de los cuerdos es abordada también por Gibran en las primeras páginas de su obra *El loco*, donde responde a la pregunta “cómo me volví loco”

Así, en “La noche del loco” el discurso mental del protagonista emerge en primera persona, a través de un monólogo interior sin instancias narrativas mediadoras que lo pudiesen desvirtuar o adulterar⁹²⁷. El narrador protagonista emplea, en varias ocasiones a lo largo del texto en las que se dirige a interlocutoras femeninas, un lenguaje que parece reproducir paródicamente un estilo engolado propio de una artificiosa literatura sentimental. Asimismo, ofrece un dato sobre su indumentaria (el color) que, aunque secundario, aporta cierta información relevante en cuanto a que supone un rasgo de distinción heredado y hace suponer que tal vez la condición del protagonista es algo que se remonta al pasado, como una suerte de “tradición familiar” (y aquí nos hallaríamos ante un rasgo característico de la tradición gótica: el peso de los estigmas y actos de las generaciones anteriores sobre un personaje): “Aun a mí mismo me sorprende un tanto esta obsesión estúpida de andar siempre enlutado. Sin embargo, no me preocupo lo más mínimo por esclarecerla. También mis antepasados vestían así. De ahí que, en otra época, mi familia fuese conocida en todas partes con un nombre extraordinariamente poético: La Nube Negra”⁹²⁸.

El aspecto del protagonista puede hacer pensar en aquellos “hábitos negros” modernos que, para Baudelaire, eran sintomáticos de un *Zeitgeist*, del espíritu de una época “souffrant et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d’un deuil perpétuel”⁹²⁹, un talante descreído semejante al retratado por Barbey d’Aurevilly

(lo que se habría producido al sufrir el robo de sus siete máscaras, asimilables a las convenciones sociales). Despojado de ellas, recibe la risa o el rechazo y la estigmatización como “loco” por parte de las demás gentes, pero despierta a una libertad (no exenta de solipsismo) previamente desconocida: “Y en mi locura he hallado libertad y seguridad; la libertad de la soledad y la seguridad de no ser comprendido, pues quienes nos comprenden esclavizan una parte de nuestro ser” (Gibran Jalil Gibran, *El loco*, México: Orión, 1972, p. 20). También en el fragmento “Amigo mío...” se enuncia ese contraste a través de la voz en primera persona consciente de su propia singularidad (*vid. ibid.*, pp. 25-29). Más adelante, en “La noche y el loco”, se entabla un diálogo entre ambos interlocutores en el cual el segundo se equipara con la primera en todas sus intervenciones, a las que ella responde con negaciones excepto al final del texto (*vid. ibid.*, pp. 119-124).

⁹²⁷ El estilo del texto ha sido rotundamente elogiado: “Un cuento como *La noche del loco* es sospechoso de tan perfecto. Si le fuera dado escribir a un loco, sólo un loco podría expresar con tal incongruente rigor esa pesadilla, esos imposibles saltos asociativos” (José Luis Martínez, *Literatura mexicana, siglo XX, 1910-1949*, *op. cit.*, p. 228).

⁹²⁸ Tario, *La noche*, *op. cit.*, p. 27.

⁹²⁹ [“Sufriente y que lleva sobre sus hombros magros y ennegrecidos el símbolo de un duelo perpetuo”] (Baudelaire, *Oeuvres complètes* vol. 2, *op. cit.*, p. 494). Apreciaciones semejantes acerca de la vestidura negra decimonónica como exteriorización de un estado anímico desencantado y desarraigado tras las guerras napoleónicas ya se encuentran en Musset: “No nos engañemos; el traje negro que visten los hombres de nuestra época es un símbolo terrible; para llegar a eso ha sido preciso que las armaduras cayesen pieza por pieza y los bordados flor a flor. Es la razón humana la que ha destruido todas las

en relatos como “En un banquete de ateos”⁹³⁰. La vestimenta negra, adoptada conscientemente como rasgo distintivo evidente de la subcultura gótica (trasladando a la moda urbana las connotaciones seculares del negro en la cultura occidental como color luctuoso y saturnal) también investiría a algunos de quienes lo adoptan con un estatus “entrópico”. Ejemplificando esto en las vestiduras del conde Drácula, dice Michael James Dennison: “Black absorbs all light. Even his clothes are symbolic of entropy”⁹³¹.

Es decir, estos personajes llevarían en sí el germen de un caos emergente, dionisiaco, capaz de poner en riesgo la integridad iluminista del edificio social y resquebrajar sus pilares⁹³², lo que en el cuento de Tario se hace patente cuando los reiterados rechazos que experimenta el protagonista y el consiguiente autoconvencimiento de lo infructuoso de su insistente búsqueda de una consorte lo instan a cruzar los suburbios, buscarla en el cementerio y recurrir a la parafilia necrofilica, no por sugerida menos evidente⁹³³. La necrofilia, en el sentido amplio de querencia por lo relacionado con la muerte, es un aspecto preponderante en esta primera época de la carrera de Tario (y a lo largo de los años conservará importancia, si bien bajo formas más atemperadas). Aquí nos hallamos ante la concreción extrema de la misma que conlleva el acto sexual, aunque más que mostrado está sugerido y revestido de todo un ritual de cortejo y usos. Ello manifiesta (sin carecer de sesgo paródico con

ilusiones; pero se ha vestido de luto a fin de que la consuelen” (Musset, *Confesión de un hijo del siglo*, Madrid: Calpe, 1923, p. 16).

⁹³⁰ Vid. Jules Barbey d'Aurevilly, *Las diabólicas*, Barcelona: Bruguera, 1984, pp. 208-274.

⁹³¹ [“El negro absorbe toda luz. Incluso sus ropajes simbolizan la entropía”] (Dennison, *Vampirism: literary tropes of decadence and entropy*, op. cit., p. 93).

⁹³² Se trataría de la secular amenaza de la heterogeneidad y el caos personificados en el Loki de la mitología escandinava (vid. Georges Dumézil, *Loki*, Paris: Flammarion, 1997), que revertiría personificado en parejas de ménades modernas desbaratadoras el orden establecido en películas como *Don't Deliver us from Evil*, de Joël Séria (1971, con citas textuales de Baudelaire y Lautréamont incluidas), *Sedmikrásky* (1966), de Věra Chytilová, o *Piège* (1968), de Jacques Baratier. También en la rebelión mostrada en *También los enanos empezaron pequeños* (1970), segunda película en la carrera de Werner Herzog.

⁹³³ Esos circunloquios y lagunas guardarían relación con la configuración dialéctica, que reaparecerá en otros cuentos del escritor, de la “aliança, latente e constitutiva, plural e heteronímica, entre loucura e literatura, mediação entre um dentro e um fora entrelaçada sobre as lacunas da experiência e do sentido, a duplicidade de um ego/alter-ego, sobre a infração e o silêncio, a repressão e a revelação” [“alianza, latente y constitutiva, plural y heteronímica, entre locura y literatura, mediación entre un dentro y un fuera entrelazada sobre las lagunas de la experiencia y el sentido, la duplicidad de un ego/alter-ego, sobre la infracción y el silencio, la represión y la revelación”] (Roberto Vecchi, “Excentricidade fora do centro: simbolismo da loucura e crítica do moderno em Rocha Pombo”, en *Locos, excêntricos y marginales...*, op. cit., pp. 147-148).

respecto a determinados usos amatorios) cierta sublimación, puesto que el gótico tiene la capacidad de transmutar el impulso sexual necrófilo “into a more refined feeling”⁹³⁴.

Hay algo en el protagonista que repele a las mujeres a quienes interpela, que él no sabe definir con exactitud y que para los lectores también queda en parte escamoteado, pues su focalización domina todo el relato. En todo caso, es algo que emana fundamentalmente de sus manos y ojos: “He observado que la longitud de mis manos asusta un poco a las hembras, cual si temieran que pudiera estrangularlas con ellas; también cuando levantan el rostro y me miran a los ojos parecen demudarse, exactamente igual que si asomaran sus hociquitos a un antro prohibido”⁹³⁵.

Entonces decide cambiar su aspecto mediante unos guantes blancos y unas desproporcionadas gafas oscuras, medida contraproducente, pues el resultado parece remitir a la imagen deliberadamente estrambótica de los villanos en algunos filmes clásicos de terror como *El hombre invisible*, de James Whale, o *Mad Love*, de Karl Freund, adaptación de la novela *Las manos de Orlac* protagonizada por Peter Lorre, actor especializado en interpretar con solvencia a personajes enfermizos⁹³⁶.

En el texto se pone palmariamente de manifiesto lo que detecta Susan Sontag, a propósito de la vida y obra de Antonin Artaud, sobre la configuración social de la locura, apuntalada sobre los límites y los diques que una sociedad establece para contener el advenimiento de lo impensable y la alteridad:

Lo que se llama demente denota aquello que en la determinación de una sociedad particular no se debe pensar. La locura es un concepto que fija límites; las fronteras de la locura definen lo que es “otro”. Un loco es alguien cuya voz la sociedad no desea escuchar, cuyo comportamiento es intolerable, que debe ser suprimido. Distintas sociedades aplican distintas definiciones de lo que constituye la locura (es decir, de lo que no tiene sentido). Pero ninguna definición es menos provinciana que otra. [...] En cada sociedad, las definiciones de cordura y demencia son arbitrarias y, en el sentido más amplio, son políticas⁹³⁷.

⁹³⁴ Ancuta, *op. cit.*, p. 90.

⁹³⁵ Tario, *La noche*, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁹³⁶ En esta película encontramos una situación similar a la narrada en el cuento tariano, pues el doctor Gogol también realiza una torpe aproximación a su objeto de deseo que desemboca en frustración y en el recurso al crimen. Algo parecido sucede también en *Jardines colgantes* (1993), de Pablo Llorca, con el apocado Sastre que la protagoniza.

⁹³⁷ Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, *op. cit.*, pp. 78-79.

La ensayista estadounidense comparte esta interpretación de la demencia como algo política y socialmente condicionado según los mecanismos de poder con Michel Foucault, quien desplegó una interpretación parecida en su *Historia de la locura en la época clásica*, donde se ocupa con detalle de esos mecanismos de supresión y represión de la voz que habla desde fuera de los límites trazados para lo considerado como cordura. También se ubica en esta línea Antonio Risco, quien traza un paralelismo entre el confinamiento de la locura y la represión de lo imaginario:

la locura es uno de los mayores horrores para nuestro mundo racionalista, que iba forjándose entonces [en el Renacimiento] precisamente. Y si se la considera con tal pánico no es sólo por su carácter patológico y los consecuentes sufrimientos que puede acarrear, sino también –hoy ya se sabe– por su insolente y negativa afirmación de libertad frente a las más sagradas normas, por su resuelta huida delictiva del control de la razón⁹³⁸.

En la literatura hispánica del XX, un ejemplo de un parecido talante reivindicador de la locura se halla en los *Diálogos en el limbo*, de Jorge Santayana.

Otro cuento de “La noche” donde un personaje paratópico nos narra su vida en primera persona es “La noche de los cincuenta libros”. Roberto, el protagonista, empieza su relato mostrando cómo su aspecto físico inspira temor y repulsión incluso a los miembros de su familia y motiva su apartamiento:

De pequeño era yo esmirriado, granujiento y lastimoso. Tenía los pies y las manos desmesuradamente largos; el cuello, muy flaco; los ojos, vibrantes, metálicos; los hombros, cuadrados, pero huesosos, como los brazos de un perchero; la cabeza, pequeña, sinuosa. Mis cabellos eran ralos y crespos y mis dientes amarillos, si no negros. Mi voz, excesivamente chillona, irritaba a mis progenitores, a mis hermanos, a los profesores de la escuela y aun a mí mismo. Cuando tras un prolongado silencio –en una reunión de familia, durante las comidas, etc.–, rompía yo a hablar, todos saltaban sobre sus asientos, cual si hubieran visto al diablo. Después, por no seguir escuchándome, producían el mayor ruido posible, bien charlando a gritos o removiendo los cubiertos sobre la mesa, los vasos, la loza...⁹³⁹

La adjetivación empleada por Tario es capital en la configuración de esa imagen, ya desde los tres atributos del principio (“esmirriado”, “granujiento” y “lastimoso”), que

⁹³⁸ Risco, *Literatura y figuración*, op. cit., p. 230.

⁹³⁹ Tario, *La noche*, op. cit., p. 51.

ofrecen un rápido retrato global, hasta los calificativos que van concretando rasgos específicos. El protagonista narra cómo su mirada atormenta a su hermana, y se detiene asimismo en episodios de crueldad hacia los animales que van decantando su temperamento ante el lector. Quienes le rodean (tanto miembros de su familia como instituciones como la escuela) lo marcan verbalmente mediante el empleo de una palabra estigmatizadora que resume en sí toda una actitud segregacionista: “histérico”.

Ante el rechazo que suscita, epitomizado en ese diagnóstico de histeria, Roberto formula lo que ha sido tomado por algunos críticos como una metapoética (hiperbólica) de la primera etapa del quehacer narrativo de Tario:

Andaba ya en los albores de la adolescencia, un vello hispido y tupido me goteaba en los sobacos, cuando reflexioné:

–“Los hombres me aborrecen, me temen o se apartan con repugnancia de mi lado. Pues bien, ¡me apartaré definitivamente de ellos y no tendrán punto de reposo!”

Hice mi plan.

–“Me encerraré entre los murallones de una fortaleza que levantaré con mis propias manos en el corazón de la montaña. Me serviré por mí mismo. Ni un criado, ni un amigo, ni un simple visitante, ¡nadie! Sembraré y cultivaré aquello que haya de comer y haré venir hasta mis dominios el agua que haya de beber, Ni un festín, ni una tertulia, ni un paréntesis, ¡nada! Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantarán el sueño; que trastornarán sus facultades y les emponzoñarán la sangre. Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquiera otra fe o mito. Libros, en fin, que estrangulen las conciencias, que aniquilen la salud, que sepulten los principios y trituren las virtudes. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía; el vandalismo, la gula, el sacrilegio: todos los excesos y las obsesiones más sombrías, los vicios más abyectos, las aberraciones más tortuosas... Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias: niños idiotas, con las cabezas como sandías; vírgenes desdentadas y sin cabello; paráliticos vesánicos, con los falos de piedra; hermafroditas cubiertos de fistulas y tumores; mutilados de uniforme, con las arterias enredadas en los galones; sexagenarias encinta, con las ubres sanguinolentas; perros biliosos y castrados; esqueletos que sangran; vaginas que ululan; fetos que muerden; planetas que estallan; incubos que devoran;

campanas que fenecen; sepulcros que gimen en la claridad helada de la noche... Vaciaré en las gargantas de los hombres el pus de los leprosos, el excremento de los tíficos, el esputo de los tísicos, el semen de los contaminados y la sangre de las poseídas. Haré del mundo un antro fantasmal e irrespirable. Volveré histérica a cuanta criatura se agita”⁹⁴⁰.

Es difícil no encontrar en este fragmento (uno de los más citados del autor) lo que podría ser una declaración de venganza prototípica de un villano gótico que se establece *contra mundum*, en oposición tajante a este⁹⁴¹ y enarbolando un orgullo de proscrito (como el que en las “Letanías de Satán” baudelaireanas condena con su mirada a un pueblo entero desde el púlpito) gestor de lo que Bataille llamó “la parte maldita”, la cual, ejemplificando en la novela de Emily Brontë, “es la del juego, la de lo aleatorio, la del peligro. Es también la de la soberanía, pero la soberanía se expía. El mundo de *Wuthering Heights* es el mundo de una soberanía erizada y hostil. Es también el mundo de la expiación”⁹⁴².

Asimismo, el programa que el protagonista baraja tiene una deuda con el modelo del decadentismo y su querencia por el mal, por legar un inopinado “bloque de abismo” como el que Annie Le Brun atribuye a Sade en su estudio sobre el “Divino Marqués”⁹⁴³. En él, la ficción “constituye un taller o laboratorio de la oscuridad salvaje del ser, pero no de su unidad sino de su extrañeza, de su extravío. El modelo decadente, con su exaltación de la perversión, convirtió ese laboratorio en el lugar de encuentro con una

⁹⁴⁰ Tario, *La noche*, op. cit., pp. 58-59. La idea de un libro cuya mera lectura puede provocar consecuencias nefastas en la vida de quien se ha asomado a sus páginas se plasma en *El rey de amarillo*, invención apócrifa de Robert W. Chambers a la que se alude en varios de sus cuentos de corte fantástico y terrorífico, así como en la reciente serie *True Detective*, que le ha brindado mayor fama.

⁹⁴¹ Botting señala la parentela romántica de este tipo de antihéroes: “The darker, agonised aspect of romantic writing has heroes in the gothic mould: gloomy, isolated and sovereign, they are wanderers, outcasts and rebels condemned to roam the borders of social worlds” [“El aspecto más oscuro y agónico de la escritura romántica presenta héroes en el molde gótico: sombríos, aislados y soberanos, son vagabundos, marginados y rebeldes condenados a deambular por los bordes de los mundos sociales”] (Botting, *Gothic*, op. cit., p. 98). Una figura con trayectoria parecida en algunos puntos es la de la protagonista del relato “La satanista”, de Mrs. Hugh Fraser, si bien dicha narración, presentando a la satanista en cuestión como un ejemplo a eludir, revela un subtexto moralizante al uso del que el cuento tariano, notoriamente, carece.

⁹⁴² Georges Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., pp. 51-52. En otra de sus obras, Bataille enuncia en primera persona una suerte de condensación de esta postura propia de lo que Cioran supo reflejar en una de sus “cimas de la desesperación”: “Lo único que hay de supremo en mí es la ruina. Y mi clara ausencia de superioridad –mi estado de ruina– es la marca de una insubordinación comparable a la de un cielo estrellado” (Bataille, *La literatura como lujo*, op. cit., p. 49).

⁹⁴³ Se podría decir también que de los relatos pergeñados por el protagonista de “La noche de los cincuenta libros” emanaría algo similar a ese “trouble vapeur d’abîme” [“problemático vapor de abismo”] exhalado por los relatos que narra un personaje de *El inmoralista* de André Gide (*Romans, Récits et Soties*, Paris: Gallimard, 1958, p. 446).

otredad considerada monstruosa por la moral imperante”⁹⁴⁴. También podría ponerse en relación este posicionamiento con el que el joven Mallarmé manifiesta en una carta a Cazalis, de 1867, donde declara, también analépticamente como el protagonista tariano: “Toda esta gente me lo pagará, pues mis poemas futuros serán para ella... gotas terribles; les privaré del Paraíso”⁹⁴⁵.

La escenografía (“entre los murallones de una fortaleza que levantaré con mis propias manos en el corazón de la montaña”⁹⁴⁶), así como el propósito de autosuficiencia⁹⁴⁷ y aislacionismo radical abundan en esta idea, que delata la presencia de una convención gótica bien señalada por Eve Kosofsky-Sedgwick. Esta normalmente

⁹⁴⁴ Karen Poe, *Eros pervertido: la novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, p. 83.

⁹⁴⁵ Citado en Jean-Paul Sartre, *Mallarmé: la lucidez y su cara de sombra*, Madrid: Arena Libros, 2008, p. 103. El dramaturgo brasileño Nelson Rodrigues, tras conocer las mieles del éxito con *Vestido de novia*, se entregó a la elaboración de un teatro calificado por él mismo de “desagradable” (y así fue recibido y censurado), constituido por “obras pestilentas, fétidas, capaces, por sí sós, de producir o tifo e a malária na plateia” [“obras pestilentes, fétidas, capaces por sí solas de producir el tifo y la malaria en la platea”] (Rodrigues, “Teatro desagradável”, *Dionysos* 1, 1949, p. 5), en cierto modo análogo a la analogía artaudiana entre teatro y peste. Asimismo, Jean Genet puso en boca de su personaje Saïd una significativa declaración: “Seguiré pudriéndome a mí mismo hasta el fin del Mundo para pudrir al Mundo entero” en su pieza teatral *Los biombos*, de 1961 (citado en Javier Memba, “Malditos, heterodoxos y alucinados. Jean Genet (III)”, <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/05/03/anticuario/991395132.html>, consultada el 5 de agosto de 2014).

⁹⁴⁶ La equivalencia, sobre todo acrecentada a medida que avanza el siglo XIX, entre la arquitectura que sirve como emplazamiento a los sucesos de las narraciones góticas y la mente humana (lo que se podría llamar una “psicoarquitectura”), ha sido holgadamente puesta de manifiesto; esto es, la constatación de que “le sujet humain lui-même est inséparable de l’espace qu’il se dispose en lui et autor de lui. / L’espace est alors l’expression verbale de la vie” [“el sujeto humano en sí mismo es inseparable del espacio que dispone en él y en derredor. / El espacio es, entonces, la expresión verbal de la vida”] (Jean-Marie Grassin, “Pour une science des espaces littéraires”, en Bertrand Westphal (ed.), *La Géocritique: mode d’emploi*, Limoges: Presses de l’Université, 2000, p. xii). Pierre Jourde va más lejos al afirmar que el sujeto “est le lieu” [“es el lugar”] (*Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXème siècle: Michaux Tolkien, Gracq, Borges, op. cit.*, p. 286). Un heredero cinematográfico de esta tradición como Tim Burton lo ha formulado de manera sencilla y sucinta: “Puedes comparar el interior de un castillo siniestro con tu mente” (en Clive Barker, *La gran boutique del miedo*, op. cit., 1994). Un somero topoanálisis nos lleva a la misma conclusión en este caso: la fortaleza amurallada y aislada del entorno humano es fácilmente identificable con la mente de Roberto. Rufino Blanco Fombona utilizó una imagen parecida en “Corazón adentro”, identificando su corazón con un “murado castillo taciturno” (en Claudio Santos González, *Antología de poetas modernistas americanos*, París: Garnier, s.f., p. 143) en el que busca infructuosamente asilo ante el horror de la noche. Sallie Sears apunta que Henry James también generalizó estas connotaciones góticas, en cierto modo inevitables, al sugerir en su producción que “the human mind is [...] by definition a haunted mind” [“la mente humana es [...] por definición una mente encantada”] (Sears, *The Negative Imagination: Form and Perspective in the Novels of Henry James*, Ithaca: Cornell University Press, 1968, p. 126). Asimismo, Emily Dickinson advirtió en algunos de sus versos que “One need not be a Chamber – to be Haunted – / One need not be a House – / The Brain has Corridors surpassing / Material Place” [“No es necesario ser un cuarto - para estar embrujado / ni una casa / - el cerebro tiene corredores que superan / los lugares materiales”] (Dickinson, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston: Little, 1961, p. 333).

⁹⁴⁷ Recuérdese la letra de la canción “Autosuficiencia” del grupo *afterpunk* español Parálisis Permanente.

viene motivada por una privación (en este caso, la privación de una existencia desestigmatizada) que suscita la separación del yo con respecto a la realidad externa, el cisma entre mundo exterior y mundo interior⁹⁴⁸, de un modo similar a como los *enfants terribles* de la obra de Cocteau desarrollan buena parte de su vida confinados voluntariamente a una habitación donde “viven fuerzas ocultas que la vida expulsa porque le molestan y perturban sus mecanismos”⁹⁴⁹, o a la configuración de la soledad del corredor de fondo protagonista de la *nouvelle* de Alan Sillitoe⁹⁵⁰.

La dedicación compulsiva a una labor escritural que se propone cáustica contra los valores del *statu quo* que lo ha arrojado de su seno (y se sospecha terapéutica para sí mismo) puede leerse, como ya hemos advertido, como una metapoética de la escritura fantástica o de la escritura del autor maldito, “aquel que se condena”⁹⁵¹ y que, según Bataille, “adquiere una soledad que es como una imagen adelgazada de la gran soledad del hombre verdaderamente libre”⁹⁵². Esto se hace patente en las enumeraciones de

⁹⁴⁸ Vid. Kosofsky-Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, London: Methuen & Company, 1986, pp. 12-13. El linaje de esta convención tan asentada lo podemos detectar desde el Manfred byroniano o la criatura de Frankenstein, pasando por los protagonistas de novelas como *A contrapelo*, de Huysmans, o *La colina de los sueños*, de Arthur Machen (cuyo protagonista, a la sazón, es también escritor), hasta los científicos interpretados por Bela Lugosi en películas de serie B como *Dr. Vornoff*, de Ed Wood.

⁹⁴⁹ Jean Pierre Melville, *Los chicos terribles*, Francia: Janus Films, 1950.

⁹⁵⁰ La soledad *per se* no es un tema privativamente fantástico, pero cuando se trata en un determinado grado o con cierta isotopía dominante se favorece su incorporación a esta categoría, como señala Botton Burlá (vid. *Los juegos fantásticos*, México: UNAM, 2003, pp. 188-190).

⁹⁵¹ La mención explícita a la exaltación de pecados y al enaltecimiento de la herejía (palabra cuya etimología remite a las nociones de desviación y heterodoxia) acrecientan esta proximidad. No obstante, se trata de la exacerbación de un temperamento propio de la no pocas veces beligerante relación entre escritor y público en la Modernidad. Así, Schiller declaró que la actitud a mostrar ante el público habría de ser la de guerra (vid. Helmuth Kiesel y Paul Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland (Beck'sche Elementarbücher)*, München: Beck, 1977, p. 98), y Flaubert daba rienda suelta en su correspondencia a una voluntad en sintonía con la que expresa el protagonista del cuento cruel de Tario: “Et je ne voudrais pas crever avant d’avoir déversé encore quelques pots de merde sur la tête de mes semblables” [“No me gustaría reventar sin haber vertido algunos pots más de mierda sobre la cabeza de mis semejantes”]; “Il faut chier sur la tête du genre humain, toujours!!!” [“Debería cagarse sobre la cabeza del género humano, ¡¡¡siempre!!!”] (citado en Michel Martínez, *Flaubert, le Sphinx et la Chimère*, Paris: L’Harmattan, 2002, p. 262). Luis Cernuda, en los versos finales del poema “*Birds in the Night*” (sobre Rimbaud y Verlaine), de su amargo poemario *Desolación de la Quimera*, expresó tintes misantrópicos semejantes: “Alguna vez deseó uno / Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela. / Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplastarla” (Cernuda, *La realidad y el deseo*, Barcelona: RBA, 2001, p. 332).

⁹⁵² Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 35. Para el pensador francés, aunar el mal y la literatura daría como resultado obras que exceden los límites acotados para la economía del mundo. Por otro lado, en la ya citada *De la elegancia mientras se duerme*, de Vizconde de Lascano Tegui, el protagonista, abocado a la comisión de un crimen, hace unas declaraciones metaliterarias sobre su diario que, en cierto modo, condensan un afán de ofensiva antisocial similar al que anima el proyecto escritural de Roberto: “¿Y no llegará a ser el libro como un derivativo de esa idea del crimen que desearía cometer?

temas a tratar y de personajes que poblarían sus textos, signados por la abyección, la deformidad, la hibridación y la desacralización del cuerpo en un grado que permite contemplar este pasaje como una suerte de inventario (e incluso manifiesto) *splatterpunk* anterior en el tiempo a la eclosión de esta tendencia en la ficción horrorífica de los ochenta⁹⁵³. Esa *delectatio morosa* del autor en lo escabroso llevó a Roy Temple House a considerar este cuento como “the ghastliest of the fifteen strange sketches that make up this volume”⁹⁵⁴.

Ya los surrealistas, con su recolección de la herencia de un romanticismo transgresivo y negro, manifestaron filiaciones similares. Tal es el caso de Louis Aragon: “Y como la mayor parte de mis amigos, yo amaba lo lisiado, lo monstruoso, lo que no puede vivir, lo que no puede llegar a término. Yo era como ellos, prefería el error a su contrario”⁹⁵⁵. Las criaturas gestadas por el protagonista tariano serían, como el incubo de la *Pesadilla* de Fuseli o los visitantes nocturnos del sueño de la razón goyesco, en buena medida “les créatures du rêve, sans forme discernable, sans nom, sans espèce. Ils n’appartiennent plus à l’univers naturel, ils surgissent de cet homme seul et de la nuit qui l’opprime”⁹⁵⁶. Asimismo, la poética de Roberto se caracteriza por una deliberada explotación de la categoría de lo impuro, que marca un objeto o ser cuando este “es rotundamente intersticial, rotundamente contradictorio, incompleto o sin forma”⁹⁵⁷, y que se vincula, por ello, a la categoría colindante de lo monstruoso, que implica el equívoco categorial y la descomposición de taxonomías nítidas: “This refusal to participate in the classificatory ‘order of things’ is true of monsters generally: they are

¿No podría ser cada página un trozo de vidrio diminuto en la sopa cotidiana de mis semejantes?” (Vizconde de Lascano Tegui, *op. cit.*, p. 166).

⁹⁵³ Comparte con esta categoría extrema la hiperescopia o “amplificación de los detalles de la putrefacción, de la *terribilità* de la inmundicia” (Jorge Fernández Gonzalo, *Filosofía zombi*, Barcelona: Anagrama, 2011, p. 81), así como “la lucha en el espacio difuso de los intrusos y las fronteras, los extraños y los límites” (David Hidalgo Ramos, “Splatterpunk: el hijo rebelde del padre Gótico”, *Herejía y Belleza* 2, 2013, p. 247).

⁹⁵⁴ [“El más espantoso de los quince extraños apuntes que conforman este volumen”] (*art. cit.*, p. 70).

⁹⁵⁵ Citado en Servando Rocha, *Agotados de esperar el fin: subculturas, estéticas y políticas del desecho*, Barcelona: Virus, 2008, p. 74.

⁹⁵⁶ [“Las criaturas del sueño, sin forma discernible, sin nombre, sin especie. No pertenecen al universo natural, surgen de este hombre solo y de la noche que le oprime”] (Claude Esteban, “Les masques de l’obscur ou la nouvelle mélancolie (Goya, *Caprice* nº 43)”, en Suzanne Varga y Jean-Jacques Pollet (comps.), *Traditions fantastiques ibériques et germaniques*, Arras: Artois Presses Université, 1998, p. 81).

⁹⁵⁷ Mary Douglas, *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: Siglo XXI, 1991, p. 143.

disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions”⁹⁵⁸.

Se despliega un desfile teratológico similar al que hallamos en la canción “Carousel” del grupo Siouxsie & The Banshees⁹⁵⁹, a los integrantes de la “sofocante asamblea” de la naturaleza interior del yo lírico en el poema en prosa “Mis bestias”, de Olga Orozco⁹⁶⁰, o a la guarnición que emana de las puertas del infierno cuando estas quedan abiertas en el tramo final de la película *La centinela* (1977), de Michael Winner⁹⁶¹.

Dentro de la literatura mexicana, Tario estaría siguiendo (no necesariamente de manera deliberada) la línea abierta por los miembros del cenáculo decadentista mexicano de entresiglos, ya abordados en páginas precedentes. Concretamente, dicha línea de afinidad con lo teratológico se hace patente en el siguiente fragmento de la “Fantasía estética” de José Juan Tablada, prácticamente un manifiesto al respecto:

Dejábamos atrás las Misas Blancas de la Belleza griega. Esperábamos a que el día del Ideal se apagara, y ya en plena noche huíamos a los sagrados bosques y el sol meridiano de la estética, para vagar bajo los claros de luna espectrales al través de las landas desoladas y de las estepas malditas. Para llegar hasta el *sabbat*, nos untábamos con ungüento de perversión, y nuestra fantasía era el macho cabrío que nos llevaba hasta la Misa Negra. Queríamos el opio de lo extraño, las mentas más picantes, las belladonas más turbadoras. Y un cirio de negra pez alumbraba el altar de nuestras devociones, y en el incensario sacudido con ritmos epilépticos ardían los euforbios acres en vez de los

⁹⁵⁸ [“Este rechazo a participar en el ‘orden de cosas’ clasificatorio es, generalmente, propio de los monstruos: son híbridos perturbadores cuyos cuerpos exteriormente incoherentes resisten los intentos de incluirlos en cualquier estructuración sistemática. Y por ello el monstruo es peligroso, una forma suspendida entre formas que amenazan con quebrantar las distinciones”] (Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory: Reading Culture*, London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 6).

⁹⁵⁹ Integra, dentro del álbum donde está recogida (*Peepshow*, de 1988), una especie de trilogía, junto a “Scarecrow” y “Rawhead and Bloodybones”, de canciones cuyas letras guardan relación con lo siniestro y los temores y fantasías infantiles. Esta, en concreto, desarrolla una enumeración de figuras desasosegantes finalmente recapituladas en la última línea: “Inside your head the monsters whirl” [“Dentro de tu cabeza giran los monstruos”].

⁹⁶⁰ Serán presentados como pertenecientes a un contubernio de bestias “solemnas, taciturnas, tenebrosas, con ropones de obispo, de verdugo, de murciélago azul o de peñasco que de pronto se convierte en molusco o en un tenso tambor [...] estos antros contráctiles, estas gárgolas en migratoria comunión, estos feroces ídolos arrancados con vida de la hoguera y encarnizados siempre en el trance final” (Olga Orozco, *Obra poética*, op. cit., p. 92).

⁹⁶¹ La decisión del director en este filme no estuvo exenta de cierta polémica, pues empleó a extras con malformaciones reales para encarnar a los miembros de dicho desfile eréxico.

unciosos perfumes bíblicos. La Venus Calipigya era el altar. . . yacía prosternada, y sobre sus ancas macizas y culminantes iban y venían nuestras monstruosas divagaciones artísticas, como el hormiguero de minúsculos faunos sobre *La Lujuria* grabada por Feliciano Rops. Seguíamos al monstruo paso a paso. Lo vimos nacer en Patmos engendrado por el Profeta en el árido vientre de su melancolía. . . Ya lo habíamos visto en Asiria, como un toro androcéfalo y alado. En Egipto tuvo cabeza de gavilán o fue un hipopótamo con vientre y senos de mujer y acorazado por el fango del Nilo, que estallaba al fuego del sol. En Grecia el monstruo fue bello; el perro bicéfalo y lanceolado a quien venció Herakles; el dragón muerto por Cadmo; la Hidra, la Gorgona, la Quimera ignívoma, toda esa fauna fabulosa ornamentaba graciosamente las negras cráteras y las hydrias rojizas. La esfinge, quizás por su bestial feminidad, por su misterio interrogante y por su crueldad implacable detenía un momento nuestra atención. La veíamos arrastrarse como una pantera, erigiendo sus senos de hetaira y de un zarpazo derribar al inepto que no lograba desflorar el himen de su misterio hermético⁹⁶².

Esos autores, vinculados en su mayoría, como ya vimos, a la *Revista Moderna*, encarnarían unas filiaciones estéticas prefiguradoras de una tendencia persistente en la creación literaria y artística del siglo pasado, de la cual México no quedó excluido pese a que la oficialidad no la hiciera visible en toda su envergadura, y en la que creadores como Tario encajan plenamente: “El absurdo, lo demoníaco, lo metatextual con su proceso de anulación de la sustancia, el humor negro y despiadado, el esperpento hispano, la abstracción, los minimalismos y toda semiótica de la deconstrucción, trazan un río subterráneo a través de este nuestro siglo XX que lo caracteriza como imperio secular de la locura y el caos”⁹⁶³.

En el cuento de Tario esa cohorte descrita encarnaría poliédricamente un desprecio similar al que el Calígula de la pieza teatral de Camus dedica a lo existente, y que le sirve como acicate para no claudicar:

EL JOVEN ESCIPIÓN.- Todos los hombres tienen una dulzura en la vida. Eso los ayuda a continuar. A ella recurren cuando se sienten demasiado gastados.

CALÍGULA.- Es cierto, Escipión

⁹⁶² En Rubén M. Campos, *El bar: la vida literaria de México en 1900*, México: UNAM, 1997, pp. 247-248.

⁹⁶³ Vicente Cervera, “La salvación por la locura”, en *Locos, excéntricos y marginales...*, *op. cit.*, p. 590.

EL JOVEN ESCIPIÓN.- ¿No hay, pues, en la tuya nada semejante? ¿La proximidad de las lágrimas? ¿Un refugio silencioso?

CALÍGULA.- Sí, a pesar de todo.

EL JOVEN ESCIPIÓN.- ¿Y qué es?

CALÍGULA (*lentamente*).- El desprecio⁹⁶⁴.

Roberto devuelve con fuerza el mismo insulto que ha recaído sobre sus espaldas; antes de poner fin a su carrera literaria, cuenta cómo tiene la costumbre de devolver el impropio con que había sido estigmatizado, en una estampa que remite al desenlace también frenético de obras como *Don Álvaro o la fuerza del sino* (cuyo protagonista acabará también arrojado al vacío): “Y es tal mi avidez que, cuando me sobran fuerzas, trepo por la vertiente de esta montaña mía hasta la última roca desnuda, y, desde allí, más que como un titán o un profeta barbudo, como un dios todopoderoso y escuálido, lanzo al espacio la palabra maldita: / —¡Histéricoos!”⁹⁶⁵.

Su asimilación consciente con una deidad (que no deja de ser paradójica, pues es un dios “todopoderoso”, mas “escuálido”) no deja de ser significativa. Aquí nos permitiremos sacar a colación la idea de una “filosofía del grito”⁹⁶⁶ planteada por Godzich, muy vinculada a lo que denomina un “pensamiento de la diferencia” que no estaría muy lejos de la atención que a distintos epítomes de la diferencia brindan escritores como Tario, aunque el crítico alemán se refiere a la labor crítica y teorizadora más que a la producción literaria heterológica:

Quiero sugerir que la teoría sensible a la diferencia ha reconocido y tematizado algo que había escapado al pensamiento anterior: el grito. Es una filosofía del grito, un grito constituido por la diferencia en todos sus avatares. La teoría se ha atrevido a dotar de un

⁹⁶⁴ Camus, *Obras escogidas*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1991, p. 429. Esta cita fue recogida por el grupo español de la llamada “onda siniestra” Alphaville en la contraportada de su EP *El desprecio*. Posteriormente grabarían una canción homónima basada en ese fragmento, cuya letra es fácilmente identificable con la construcción de la figura de un autor maldito quintaesenciado: “Su soledad estaba envenenada, / las sombras corrompían el silencio, / el peso de ser libre le aplastaba, / su único refugio era el desprecio” (Alphaville, *Catástrofes del corazón*, España: Abellus, 1995). Asimismo, es una actitud condensada en buena medida en el rictus misantrópico que adopta Pierrot en el cuento “El gesto de Pierrot”, de Bernardo Couto Castillo (uno de los ascendientes literarios más claros del Tario de *La noche*, ya aludido en páginas previas). Se trata de “el gesto de desdén, de supremo desprecio, el gesto que era rencor e impotencia, [...] fijo como un estigma” (Couto Castillo, *Cuentos completos*, México: Factoría Ediciones, 2001, p. 387).

⁹⁶⁵ Tario, *La noche*, op. cit., p. 60.

⁹⁶⁶ Los ecos del *schrei* isotópico en el expresionismo, “el estilo moral que mejor representaba el mundo” según el emisor del ya citado “Lamento por la sombra perdida” (Arzoz, art. cit., p. 46), resonarían en estas páginas.

cuerpo lingüístico a ese grito, un grito que está lingüísticamente descorporeizado, que no tiene ningún acceso al lenguaje en los sistemas de conocimiento clausurados, donde no puede manifestarse sino sólo sonar y resonar. El pensamiento de la diferencia intenta hacer audibles los discursos que se vuelven inaudibles con el hegelianismo, el estatalismo, el patriarcalismo, el totalitarismo, etc.⁹⁶⁷

De este modo, se daría voz a los discursos tradicionalmente obliterados y acallados, ubicados al margen, pertenecientes a una otredad permanente que se distinguiría de las desviaciones más o menos transitorias que, utilizando una metáfora jurídica, podrían equipararse a la delincuencia. Dentro de ese ensimismamiento en su labor de “terrorismo cultural”⁹⁶⁸, la existencia orillada del protagonista del cuento está aún más separada del mundo exterior por la transfiguración del entorno⁹⁶⁹, que parece haber perdido sus propiedades habituales y adoptado el bicromatismo propio del papel manchado de caracteres, oscilando entre el mallarmeano “abismo blanco” y el negro de la tinta, como un simulacro que concluye una vez terminada la misión misántropa que se ha impuesto:

Donde yo habito no hay estaciones y la Naturaleza es un limbo. El agua no moja; la llama no quema; el ruido no se percibe; la electricidad no alumbra. De noche todo es negro, impenetrable, pero yo veo. De día todo es blanco, lechoso, intangible. Son los dos únicos colores que restan por estas comarcas. Diríase que una monumental fotografía me rodea⁹⁷⁰.

⁹⁶⁷ Godzich, *op. cit.*, p. 36. La teoría sería también una ética del eco, de repetición del grito, y dentro de esta concepción la función del intelectual específico, implicado en la teoría, sería “conseguir la expansión del eco del grito en las fisuras de un sistema del cual es una parte fundamental” (*ibid.*, p. 42).

⁹⁶⁸ Estas diatribas canalizadas a través de una labor cultural como lo es la escritura literaria podrían ponerse en paralelo con el espíritu que anima una subcultura como la *punk*, con su estetización de lo considerado como basura y desecho, con las acciones del grupo de raigambre situacionista King Mob, autodenominados “el partido del diablo” o, a modo de precedente, el espíritu que animaba la revista *Acéphale* (y la especie de sociedad secreta creada en torno a ella) cuyos artífices fueron Georges Bataille y Pierre Klossowski.

⁹⁶⁹ En líneas generales, los elementos de la escenografía que recubre el autoexilio del protagonista son representativos de que “el soliloquio y la ensoñación de estos personajes asociales tendrán lugar en el espacio desolado del catálogo sublime” (Pilar Vega Rodríguez, *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Madrid: Tecnos / Alianza, 2002, p. 327). Asimismo, responde a una escenografía desnuda análoga a la que enmarca el tormento prometeico: “rodeado el laberinto de lo incierto por el desierto de lo desconocido, desprovisto el cosmos de un último sentido consolador, el hombre, para interrogarse, se ve impelido a hacer de creador y criatura al mismo tiempo” (Rafael Argullol, “También Zeus debe caer”, en VV.AA., *Blade Runner*, Barcelona: Tusquets, 1996, p. 19).

⁹⁷⁰ Tario, *La noche*, *op. cit.*, p. 60.

Esta labor, no obstante, no carece de riesgos, como queda de manifiesto cuando Roberto, tras concluir el último de los cincuenta volúmenes escritos durante cincuenta años respectivos, es atacado por los libros⁹⁷¹, encarnados en acosadores invisibles cuya puesta en escena hace recordar al Horla de Maupassant, el “engendro maldito” de Bierce y tantos otros monstruos invisibles de los anales de la literatura fantástica. Aquí podríamos detectar una transposición en el plano de la diégesis de la relación entre el lector y el libro fantástico, percibido como *skándalon*⁹⁷² o trampa entre cuyas implicaciones está la de que “le livre lui-même devient monstre”⁹⁷³.

Tras acabar con ellos mientras en el exterior bate una virulenta tormenta (*leitmotiv* gótico por excelencia), se ve perseguido campo a través en plena noche –mientras la que ha sido su morada durante su voluntario exilio está siendo consumida por un incendio– por los personajes de sus libros, que han podido salvarse de la matanza y lo acosan en un caso de “metaficción angustiante”⁹⁷⁴, como acertadamente indica Marisol Nava. Aquí emplea Tario un recurso de largo aliento a través de la historia de la fantasía literaria: la transgresión de la frontera entre ficción y realidad por medio de la irrupción de un personaje ficticio que cobra vida, confundiendo el nivel diegético con otros niveles hipodiegéticos y borrando la distinción entre ellos⁹⁷⁵.

⁹⁷¹ En “Los libros voladores”, de Silvina Ocampo, estos, con vida propia, llevan una agitada existencia que culmina en un suicidio colectivo también en una tormentosa noche.

⁹⁷² La idea del *skándalon* semiótico como algo que impregna lo fantástico está tomada de Alfonso de Toro (“Reflexiones sobre el subgénero ‘fantástico’. La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico. Simulación rizomática. ‘Azar dirigido’ y *skándalon* semiótico”, *Studi di Letteratura Hispano-Americana* 33, 2001, pp. 105-151).

⁹⁷³ Fabre, “Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature”, en VV.AA., *La Littérature fantastique. Colloque de Cerisy*, op. cit., p. 50.

⁹⁷⁴ Marisol Nava Hernández, “La sombra de lo gótico (*La noche* de Francisco Tario)”, en Joel Dávila Gutiérrez (ed.), *Literatura hispanoamericana: cruces y contrastes*, Tlaxcala: México, UAT/ BUAP/ INBA/ CNCA/ Siena Editores, 2007, p. 56. La encarnación de los personajes concebidos por el autor en seres que ponen en peligro su integridad física recuerda en cierta medida la concepción de pensamiento ejemplificada en las distintas anécdotas de *Les martyrs ignorés*, de Balzac, debido al potencial destructor que contiene. A propósito de *La tentación de San Antonio*, de Flaubert, Foucault señaló algo aplicable también a “La noche de los cincuenta libros”: “Más fecundo que el sueño de la razón, el libro engendra quizá el infinito de los monstruos. Lejos de preparar un espacio protector, ha liberado un oscuro hormigueo” (Foucault, “Introducción. La biblioteca fantástica”, en Flaubert, *La tentación de San Antonio*, Madrid: Siruela, 1989, p. 16); “El libro que debe conducir el dintel de la salvación abre al mismo tiempo las puertas del Infierno” (*ibid.*, p. 17).

⁹⁷⁵ En el cine reciente, la película *Stranger than fiction* (2006), de Marc Forster, muestra un caso de metalepsis mediante el cual un personaje cobra conciencia de su naturaleza literaria ficcional, de un modo similar a como ocurre en *Niebla*, de Unamuno. En otro filme posterior, *Ruby Sparks* (2012), de Jonathan Dayton y Valerie Faris, el personaje creado por un escritor cobra vida.

Esto crea lo que Douglas Richard Hofstadter ha llamado una “Jerarquía Enredada”, o “heterarquía”, que aparece “cuando lo que se suponía una serie de niveles nítidamente jerárquicos nos da la sorpresa de cerrarse sobre sí misma, de una manera que viola el principio jerárquico”⁹⁷⁶. En ese tipo de jerarquía se produce lo que se ha dado en llamar el fenómeno de los “Bucles Extraños”, que tiene lugar cada vez que, habiéndose efectuado un movimiento descendente o ascendente a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, “nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida”⁹⁷⁷. Esto, que ya exploraron magistralmente Cortázar en su clásico “Continuidad de los parques”, Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “Las ruinas circulares” y, en el campo mexicano, Pacheco en su ya aludido “La fiesta brava”, se englobaría dentro del más amplio motivo que Óscar Hahn llama de los “mundos comunicantes”⁹⁷⁸ y conllevaría una difuminación de límites de las esferas ópticas.

En la película de John Carpenter *En la boca del miedo* (1995) hallamos un ejemplo muy significativo de esto, y similar en algunos puntos al que se muestra en “La noche de los cincuenta libros”. En ella, la labor escritural de un autor llamado Sutter Cane (una suerte de amalgama entre Stephen King y Thomas Ligotti) ejerce una impronta ominosa en la realidad provocando una fuerte dislocación de las fronteras entre esta y la ficción, desquiciando las mentes de sus lectores y auspiciando un inminente apocalipsis de cariz lovecraftiano. En otro relato fantástico mexicano, “Los personajes”, de Alberto Chimal, tiene lugar también la confrontación de un autor con los personajes salidos de sus textos. Algo parecido sucede en el cómic conmemorativo del bicentenario de nacimiento de Poe titulado *Nevermore*, de Carlo Frabetti y Miguel Navia, donde Poe interactúa con algunos de los personajes de sus escritos y es víctima de su hostilidad⁹⁷⁹, así como en la primera película que dirigió Oliver Stone, *Seizure* (1974), y en *Goya en Burdeos* (1999), de Carlos Saura, en la cual el pintor se ve asediado por las figuras de sus *Pinturas negras* en una secuencia específica del metraje, del mismo modo que el durmiente representado su *El sueño de la razón produce*

⁹⁷⁶ Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*, Barcelona: Tusquets, 1998, p. 770.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁷⁸ Hahn, “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano”, en *El relato fantástico: historia y sistema*, op. cit., p. 176.

⁹⁷⁹ En otro cómic más reciente, *Las brujas de Westwood*, de El Torres, Abel García y Ángel Hernández, también se aborda una cuestión similar: la realidad regida o determinada por la ficción que ha urdido un escritor (vid. *Las brujas de Westwood*, Madrid: Dibbuku, 2014).

monstruos tiene su sueño vigilado por diversos seres nocturnos, emanaciones nacidas al socaire de esa tregua de la sanción racional⁹⁸⁰.

En la ya mencionada novela *Nosotros los muertos*, de Sánchez Camargo, aparece un personaje bautizado como “El Novelista” que está convencido de que los personajes de sus escritos se encarnan⁹⁸¹. Asimismo, en *Le Vice supreme*, de Joséphin Péladan, tiene lugar un episodio de “polución astral” en un teatro de baja estofa donde está teniendo lugar una representación de corte erótico: los pensamientos de los espectadores crean una atmósfera larvaria que termina por poseer al público, sujeto a los fantasmas que ha generado⁹⁸². Por su parte, en la quinta entrega de la saga *Pesadilla en Elm Street*, una de las víctimas de Freddy Krueger muere al introducirse en un cómic de su creación y resultar occiso por uno de los personajes.

El enfrentamiento entre la criatura y el creador al que quiere pedir cuentas o que ha intentado desembarazarse de ella (la denominada “paradoja del creador” cuyas

⁹⁸⁰ Claude Esteban vincula esta parte de la producción de Goya a lo que sería una conciencia de crisis: “Goya devine qu’un monde est en train de mourir, l’ordre des ancien jours peut-être, compromis hasardeux du pouvoir et du savoir, et que dans l’ombre un monde inconnu de tous cogne aus portes, réclame de lui ses images et ne tardera plus à les lui imposer” [“Goya adivina que un mundo está en trance de morir, tal vez el orden de los días antiguos, compromiso azaroso de poder y saber, y que en las sombras un mundo desconocido de todos llama a la puerta, reclama de él sus imágenes y no tardará en imponérsele”] (Esteban, *art. cit.*, p. 80). El personaje humano del grabado, al igual que Roberto, “est pris dans un huis clos avec pour seuls compagnons ces bêtes qui jaillissent de ses rêves” [“está encerrado en una cámara con la única compañía de esas bestias que nacen de sus sueños”] (*ibid.*, p. 86).

⁹⁸¹ Según José Luis Calvo Carilla, en dicha novela, concebida como una galería de la patología mental, se encuentra “un mundo de pesadilla”, y un “tremendismo miserabilista [que] ofrece una visible tintura kafkiana” (“La recepción de Kafka en la novela española de posguerra”, en VV.AA., *Homenaje a José Martínez Cachero: investigación y crítica*, vol. 2, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000, p. 281). Incidiendo en esa filiación tremendista se ha dicho que en dicha novela se transparentan “los fondos brutalmente reales de Solana, como prosista y como pintor –estudiado por Sánchez Camargo–” (Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. II, Madrid: Akal, 2000, p. 403). El escritor fue autor, antes de esta novela, de una biografía de Solana. En una reseña en la prensa coetánea se afirma que en el libro “se nos ofrece un espectáculo alucinador, sin otro ‘clima’ que el de la alucinación misma” (reseña en *ABC*, domingo 25 de julio de 1948, p. 23).

⁹⁸² Vid. *Le Vice supreme*, Genève: Slatkine, 1979, cap. XXX. En el ambiente ocultista finisecular estas ideas gozaban de predicamento. Villiers hace que uno de sus personajes identifique las ideas con seres vivos por medio del símil, y Balzac creía en la sustancialidad del pensamiento. Tendría que ver con la idea de que “l’atmosphère est vibrante de nos angoisses, capable de donner vie à nos désirs les plus enfouis, celle enfin que nous risquons de voir apparaître devant nous la concrétisation d’un inconscient dont nous percevons l’étrangeté et quelquefois l’horreur, tout cela pourrait donner naissance à un univers d’autant plus éprouvant que nous savons bien que nous ne pouvons pas, la plupart du temps, maîtriser un imaginaire prompt à faire naître les plus extravagantes images” [“la atmósfera vibra con nuestras angustias, capaz de dar vida a nuestros deseos más soterrados, aquella que finalmente nos pone en el riesgo de ver materializado ante nosotros un inconsciente donde percibiésemos lo extraño y a veces el horror, todo ello pudiendo dar nacimiento a un universo más aterrador en cuanto que sabemos que no podemos, la mayor parte del tiempo, dominar una imaginación presta a engendrar las imágenes más extravagantes”] (Nelly Emont, “Thèmes du fantastique et de l’occultisme en France à la fin du XIXe siècle”, en VV.AA., *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 147).

elaboraciones escapan a su control) está presente en la narrativa gótica desde *Frankenstein*⁹⁸³ y dibuja una trayectoria que pasa por *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau⁹⁸⁴, “Las novias inmóviles” de Pilar Pedraza⁹⁸⁵ o las películas *Blade Runner* y *Prometheus*, ambas de Ridley Scott. En el relato “El área”, del ya mencionado narrador polaco Stefan Grabinski, también se da la irrupción del tejido ficticio en la realidad y una subsecuente encarnación de los personajes de ficción que, como en “La noche de los cincuenta libros”, plantea serios problemas para el escritor protagonista, cuyas huestes se vuelven contra él en otra muestra de inscripción directa de la “schizophrénie créatrice” que ya habrían tematizado previamente Hoffmann, Chamisso o Hogg⁹⁸⁶.

Acorralado por “un círculo de tentáculos erizados o gelatinoso [que] se va estrechando en torno mío”⁹⁸⁷, Roberto decide despeñarse en un clímax que, asimismo, evoca los que rematan algunas de las obras más frenéticas del gótico literario (como *El monje* o *Melmoth el Errabundo*) y que concluye con el médico certificando su defunción junto a su familia, que lo llora mientras él nos comunica: “En cuanto a mí, me siento perfectamente”⁹⁸⁸. El desenlace del relato, en función de una basculación

⁹⁸³ Precisamente, en el mencionado filme *Remando al viento*, de Gonzalo Suárez, donde se recrea el encuentro en Villa Diodati que dio lugar a la génesis de *Frankenstein*, la criatura interfiere con sus actos en la vida de los Shelley y de Byron tras cobrar algún modo de existencia autónoma. Del mismo período y del acoso ejercido sobre dichos escritores por sus demonios personales tenemos una muestra más exacerbada en *Gothic* (1986), de Ken Russell.

⁹⁸⁴ El creador Pigmalión, demiurgo en esta pieza teatral, resulta asesinado tras una rebelión de los avanzados autómatas que ha creado y con los que realiza celebrados espectáculos teatrales donde representan, a trazos gruesos, distintos tipos humanos. Moribundo, se lamenta: “¡triste sino el del hombre héroe, humillado continuamente hasta ahora, en su soberbia, por los propios fantoches de su fantasía!” (Jacinto Grau, *El hijo pródigo. El señor de Pigmalión*, Buenos Aires: Losada, 1940, p. 254). Por su parte, Maggie Kilgour señala que “in its various versions of the familiar Pygmalion myth, the gothic seems to both represent and punish the imagination’s power to realise its own desires” [“en sus diversas versiones del mito de Pigmalión, el gótico parece a un tiempo representar y castigar el poder de la imaginación de hacer realidad sus propios deseos”] (Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, op. cit., p. 8), y en “La noche de los cincuenta libros” tendríamos una suerte de variante de dicho mito, prescindiendo de la carga de compensación amorosa del original.

⁹⁸⁵ En este cuento, el científico Pirkheimer, evidente *mad doctor* de raigambre frankensteiniana, cuenta con un séquito de criaturas a las que ha arrebatado a la muerte y que, en un momento determinado, se rebelan contra él poniendo fin a su vida.

⁹⁸⁶ Fabre, “Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature”, art. cit., p. 52.

⁹⁸⁷ Tario, *La noche*, op. cit., p. 67.

⁹⁸⁸ La elección de un destino compartido por estos personajes proclives al diabolismo estaría orientada a mostrar su caída física como versión notoria y terrenal de su condenación. Pero, asimismo, podría obedecer al culmen de la experiencia mística invertida que coronaría sus existencias, a un negativo de la vía unitiva de los místicos representativo de que fue “el movimiento romántico el que enseñara al hombre los horizontes rotos por donde el despeñado alcanza el fulgor inefable” (Ciriot, *Introducción al surrealismo*, op. cit., p. 258), algo que parece subyacer sobre todo en el caso del desenlace del cuento del mexicano. Décadas después, una canción del grupo Lacrimosa, “Reissende Blicke” (“Miradas lacerantes”), desarrolla su letra con un planteamiento y una resolución parecidos, describiendo la visita

entre la vigilia y el sueño –que se convertirá en marca del autor en el devenir posterior de su narrativa–, no deja claro si el programa grandguignolesco de iconoclastia feroz⁹⁸⁹ y voluntad de epatar al que hemos asistido se concreta en el ámbito de la realidad intratextual presentada al comienzo del cuento o en el de un sueño febril durante la convalecencia por una enfermedad o un accidente (el protagonista únicamente refiere como síntoma un dolor en el hombro). En todo caso, el desarrollo de esos convulsos acontecimientos parece hacer patente la peligrosidad de la labor del escritor maldito, acosado por los mismos demonios que maneja⁹⁹⁰ y abocado a la aniquilación (aunque en este caso sea percibida de nuevo como una salvación).

Su instalación –como inscriptor nictálope– en un limbo que semeja una inversión goticista de la torre de marfil emblemática del modernismo no oculta una voluntad expresa de que sus creaciones tengan un impacto en la sociedad que deplora y, en cierta manera, la marquen de un modo semejante a como le ha influido a él la actitud de sus congéneres. Hay un texto aún más marginal que el de Tario firmado por el vanguardista húngaro Zsigmond Remenyik y escrito en castellano en Latinoamérica, cuyo protagonista muestra un talante mesiánico escatológico parecido al del Roberto tariano. Titulado las *Tres tragedias del lamparero alucinado*, su primera parte, “La tentación de los asesinos”, está protagonizada por un sujeto en cuya “cabeza oscura había crueldad y contra la humanidad horrible odio”⁹⁹¹, una suerte de figura crística apocalíptica con intención de cambiar la materia y “el orden de la naturaleza”⁹⁹². En un momento de la obra, profetiza la muerte a unos monjes devoradores del corazón y del cerebro de la Humanidad, y les comunica la inminencia de una revelación que también está

que el yo lírico hace a un cine donde se está proyectando la película de su vida, hecho que provoca befa y escarnio entre los espectadores. Sin embargo, con su muerte al final del filme esos roles se invierten: él es el único que ríe mientras los demás espectadores se sienten consternados (en *Einsamkeit*, Alemania: Hall of Sermon, 1994).

⁹⁸⁹ En cuentos como este, Tario se muestra más escorado hacia lo que Peter Larsen Thorslev ha bautizado como “gótico demoníaco” en contraposición a un “gótico benevolente” (vid. “Freedom and Destiny: Romantic Contraries”, *Bucknell Review* 14, 1966, pp. 38-45).

⁹⁹⁰ La figura del creador acechado por sus demonios personales (por “caníbales”, en terminología del director sueco) e inmerso en un flujo de situaciones donde se desdibujan las fronteras entre lo mental y la realidad externa fue diestramente abordada por Ingmar Bergman en *La hora del lobo* (1968), cuyo título, por otra parte, desvela su filiación nocturna y liminar, ya que dicho período sería “el momento entre la noche y la aurora cuando la mayoría de la gente muere, cuando el sueño es más profundo, cuando las pesadillas son más reales, cuando los insomnes se ven acosados por sus mayores temores, cuando los fantasmas y los demonios son más poderosos...” (citado en Salvador Sáinz, “Ha sonado ‘La hora del lobo’”, <http://www.diariodecine.es/ssdvd71.html>, consultada el 15 de junio de 2013).

⁹⁹¹ Remenyik, *El lamparero alucinado*, Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2009, p. 29.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 37.

canalizada en el grito: “Ahora están las montañas y los mares, la materia y la fuerza esperando mi grito en la noche”⁹⁹³.

Tanto en “La noche del loco” como en este otro relato de *La noche* encontramos una intensificación de la condición paratópica de los protagonistas espoleada por el desdén que el cuerpo social dirige contra ellos, y que los conduce a dicha exacerbación y a la comisión de rotundas transgresiones (la necrofilia en el primero, el aislamiento y la venganza a través de una literatura escandalosa y terrible en el segundo). Roberto, con la elaboración de sus cincuenta libros, ejercería de algún modo como vocero de la mala conciencia de la sociedad que lo ha orillado. Esto, para Federico Patán, constituye una de las funciones que corresponden a la ficción gótica:

Aquí entramos en el meollo de la cuestión: la literatura gótica es transgresora de las buenas costumbres que las estructuras sociales prefieren como reflejo de sí mismas. Pero recordemos que toda sociedad es, en el grado que le corresponde, el doctor Jekyll y asimismo el señor Hyde, para recurrir al acertadísimo símbolo creado por Robert Louis Stevenson (1850-1894). La parte oculta de nosotros y de nuestro medio brota a la superficie en la literatura gótica y nos hace conscientes de su existencia; con ello, nos obliga a enfrentar la división que toda persona vive entre esas dos mitades. Pero agreguemos un dato sin duda de mayor importancia: asegura, tal narrativa, que justo el medio social crea esa parte oscura. Y entonces viene la paradoja: presentándonos mediante monstruos o personajes calamitosos esa otra parte de nosotros, los escritores del gótico plantean situaciones límite donde alcanzamos a percibir los trastornos sociales que produjeron esa fauna o las situaciones descritas.

La literatura gótica se vuelve una especie de medicina a contrapelo, mucho más honesta y eficaz que los parches inofensivos de la literatura rosa o de aquella defensora de las apariencias⁹⁹⁴.

De hecho, considera que el tratamiento de esas situaciones límite que ponen en evidencia la patología de un tejido social que las posibilita conforma una vena propia

⁹⁹³ *Ibíd.*

⁹⁹⁴ “Una rosa para Amelia”, *art. cit.*, p. 123. Patán toma como base una reflexión de Rafael Martínez Lloreda sobre la función del terror como categoría estética: la de que este “tiene la finalidad última de traducir las angustias de una sociedad” (Ricardo Chávez Castañeda, “Sobre lo inexistente: el cuento de terror en México y Rafael Martínez Lloreda”, en Pavón (ed.), *Ni cuento que los aguante*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, p. 218).

del gótico mexicano: “describir ciertas transgresiones sociales para dejar en entredicho a la sociedad que las critica e incluso las castiga”⁹⁹⁵.

La argentina Angélica Gorodischer retrató al autor tipo de narrativa fantástica haciendo también hincapié en la soledad, el misterio, el magisterio de Poe y, por encima de todo, la perennidad de una voz que merecería ser atendida:

Me gustaría retratar al autor de narraciones fantásticas. Me gustaría ser para poder hacerlo mejor, un pintor alemán de mediados del siglo pasado, de ésos que figuran en los museos que una puede meter en los cuentos: pondría un fondo brumoso en el que se adivinaran algunas sombras más densas, ¿personas? ¿muebles? ¿visiones de otros mundos?, vaya a saber. Pondría en primer plano una lámpara que dejara escapar bajo la pantalla de pergamino una luz dorada que le habría pedido prestada a Rembrandt. Pondría a su lado al autor argentino de narraciones fantásticas post-Borges, y aviso que los anacronismos me tienen sin cuidado, sentado, un codo sobre la mesa, el del otro brazo doblado para sostener el libro que está leyendo que es posiblemente un tomo de cuentos de Poe. E ingresaría así a algún museo en donde no mucha gente se detendría a mirar porque el cuadro tendría algo de triste, de desolado, de solitario, algo como contagioso. Y un día alguien se daría cuenta de que la figura ha desaparecido, de que sólo han quedado la lámpara, el legado del señor Rembrandt, y las sombras allá atrás en el fondo oscuro. El autor, en efecto, se ha ido. Sólo ha quedado una voz que quizá valga la pena tratar de oír⁹⁹⁶.

El retrato de Gorodischer bien podría corresponder a Tario y al protagonista del relato que nos ocupa, suerte de *alter ego* parcial del prosista mexicano. No hay que olvidar, empero, que la narradora argentina atempera el malditismo y la acritud que en el caso de Tario lo ha conducido a ser considerado como un “proto-Céline mexicano”⁹⁹⁷ en el desarrollo de la primera etapa de su trayectoria. En la parentela de Baudelaire, Kafka, Lautréamont, Bataille o el Sartre de *La náusea*, la crudeza de ambos autores “no

⁹⁹⁵ Patán, *art. cit.*, p. 131.

⁹⁹⁶ “A Telón Cerrado o La narrativa fantástica argentina después de Borges”, en Karl Kohut (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert Verlag, 1996, p. 148.

⁹⁹⁷ “Tario furioso”, en Alejandro Toledo (comp.), *Dos escritores secretos, op. cit.*, p. 182. El arma que su personaje blande sería ese “fear of things alien, insidious and subversive” [“temor a las cosas que son extrañas, insidiosas y subversivas”] (Edwin McCarthy Lemert, *Social Pathology: a Systematic Approach to the Theory of Sociopathic Behavior*, New York: McGraw-Hill, 1951, p. 211) que desenmascara la usual autosuficiencia de las sociedades.

ahorra, en la órbita de la abyección, ningún universo: ni el moral, ni el político, ni el religioso, ni el estético, ni, con mucha más razón, el subjetivo o el verbal”⁹⁹⁸.

En el caso de “La noche de los cincuenta libros”, la noción de abyección se encuentra potenciada por las alusiones a la enfermedad, la muerte, la corrupción y la excreción de fluidos corporales normalmente asociados a algún tipo de contaminación o impureza⁹⁹⁹. En palabras de Kristeva, “el excremento y sus equivalentes (podredumbre, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad, el yo (moi) amenazado por el no-yo (moi), la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte”¹⁰⁰⁰. El protagonista enumera una serie de sintagmas configuradores de toda una diversidad de combinaciones de lo abyecto. La enarbola para reconvenir al cuerpo social del que ha sido excluido como si mediante dicha exclusión el tejido social ganase en solidez:

En numerosas sociedades primitivas los ritos religiosos son ritos de purificación destinados a separar grupos sociales, sexuales o de edad, por medio de la interdicción de un elemento sucio, que mancha. Como si entre la sociedad y una cierta naturaleza se constituyeran líneas de demarcación, como en el interior del conjunto social, a partir de una simple lógica de exclusión de lo sucio que, promovido así al estatuto ritual de impureza, fundaría lo “propio” de cada grupo social, cuando no de cada sujeto¹⁰⁰¹.

Este “elemento sucio” sería el protagonista, que se hallaría en una posición intersticial, pudiendo ser englobado no en la categoría de monstruo sino en la de *freak*,

⁹⁹⁸ Kristeva, *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 278.

⁹⁹⁹ En “Himno a Satán” de Leopoldo María Panero, claro homenaje al decadentismo y al poema de Baudelaire, la iconoclastia también adquiere una manifestación parecida cuando el yo poético, interpelando al destinatario, proclama: “rociaremos con vino, orina y sangre / las iglesias / regalo de los magos / y debajo del crucifijo / aullaremos” (en José-Carlos Mainer y Antonio Martínez Sarrión (eds.), *El último tercio del siglo (1968-1998): antología consultada*, Madrid: Visor, 1998, p. 344). En la misma línea, el filme *Las armonías de Werckmeister*, de Béla Tarr, la vida de una localidad innominada se ve agitada por la llegada de un circo a bordo del cual viaja un misterioso personaje conocido como “El Príncipe”, que con sus arengas enciende una iconoclastia violenta latente en los lugareños.

¹⁰⁰⁰ Kristeva, *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 96. La misma apreciación sobre el temor del *statu quo* al contagio, a la contaminación a través de los “indeseables” hizo Herbert Marcuse (trasladada a un marco más político) cuando señaló que para el sistema establecido “el Enemigo está formado por aquellos que son sucios, que están contaminados; son animales más que humanos; son contagiosos (¡la teoría del dominó!) y amenazan al limpio, anestesiado, saludable mundo libre” (Marcuse, *Ensayo sobre la liberación*, México: Joaquín Mortiz, 1969, p. 79). Elías Canetti vio la aprensión a ese “contagio” como el mayor de los temores humanos: “Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido [...]. El hombre siempre elude el contacto con lo extraño” (Canetti, *Masa y poder*, Barcelona: Muchnik, 1981, p. 9), y frente a él buscaría amparo en la dilución en la masa.

¹⁰⁰¹ Kristeva, op. cit., p. 88. Esto, de forma más sucinta, lo enunció Bataille cuando señaló que la existencia colectiva está fundamentada en “el acto imperativo de exclusión de las cosas abyectas” (“La abyección y las formas miserables”, en *Obras escogidas*, Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 326).

esto es, “un intermediario entre lo humano y el monstruo, aunque se nos aparece menos distante de lo humano: de hecho, a pesar de que se distancia por su comportamiento o por su aspecto, el *freak* sigue identificándose como humano: el monstruo, en cambio, se aleja de lo humano; existe más allá y pertenece al ámbito de lo siniestro, de lo que debe permanecer sin manifestar”¹⁰⁰². El *freak* sería, asimismo, “el transmisor de la locura y la inspiración macabra, colocándose deliberadamente en los márgenes de la sociedad y actuando frenéticamente entre la multitud y la soledad”¹⁰⁰³ presa de un *furor melancholicus*, del “mal del aislamiento” que el compositor romántico Hector Berlioz vio en sí mismo¹⁰⁰⁴.

“La noche del perro” acude al icono romántico del poeta tuberculoso, “enfermo, joven, muy triste, y tan pálido como un cirio”¹⁰⁰⁵ instaurado por la leyenda de autores como Chatterton, Keats o Bécquer¹⁰⁰⁶, o por fenómenos también decimonónicos como la publicación de los diarios y la correspondencia (delatores de una complacencia en la muerte) de la familia francesa La Ferronays, diezmada por la tuberculosis, por parte de la superviviente Pauline Craven.

El vate está acompañado de uno de esos “perros buenos” que podría estar sacado de las páginas esplínicas de Baudelaire, una de esas “desbordantes criaturas de mansedumbre amarga” del poema “24 de diciembre en el suburbio”, de María Elvira Lacaci¹⁰⁰⁷. El recurso a la tuberculosis no es, por ende, gratuito, sino que responde a una voluntad de marcar al personaje adjudicándole una enfermedad que el imaginario decimonónico había convertido en marca de distinción, más espiritual que somática, de

¹⁰⁰² Jordi Sánchez Navarro, *Tim Burton: cuentos en sombras*, Barcelona: Glénat, 2000, p. 203.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 44. La querencia de Tario por este tipo de personajes lo aproxima de algún modo a fotógrafos como Joel-Peter Witkin o Diane Arbus.

¹⁰⁰⁴ Berlioz, *Mémoires*, Vol. 1, Paris: Pierre Citron, 1969, p. 251.

¹⁰⁰⁵ Tario, *La noche*, op. cit., p. 83. Es un personaje tipificado que en el campo mexicano ya está presente en textos de Manuel Gutiérrez Nájera, como el cuento “Noche lluviosa” y el poema “Las almas huérfanas”, o en el protagonista de la única (y poco conocida) novela de Rubén M. Campos *Claudio Oronoz*, quien “lleva consigo la condena de los tardíos bohemios: la salud tuberculosa, el atuendo crepuscular, los modales musicales y el placer por la turba prostibularia” (en Sergio González Rodríguez (ed.), *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*, México: Cal y Arena, 1993, p. 415). La intensificación de la palidez por el símil tendría como cometido subrayar aquello que ya Cioran apuntó en uno de sus *Silogismos de la amargura*: “La palidez nos muestra hasta dónde puede el cuerpo comprender al alma” (*Silogismos de la amargura*, Barcelona: Tusquets, 1997, p. 32).

¹⁰⁰⁶ En el caso del poeta sevillano, no obstante, se albergan ciertas dudas de que la adjudicación de la tuberculosis en realidad pudiese enmascarar una sífilis, ocultando esta última por medio de otra enfermedad mucho más connotada positivamente en el plano artístico y social.

¹⁰⁰⁷ En Federico Carlos Sáinz de Robles, *Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana): del siglo X al XX*, Madrid: Aguilar, 1964, p. 2456.

temperamentos artísticos e hiperestésicos en oposición a la masa, pertenecientes a esa especie de “caballería pobre y mística”¹⁰⁰⁸ en que va deviniendo la comunidad artística a lo largo del XIX. Como señala Ancuta, siguiendo en parte los escritos de Sontag sobre el particular, “the belief that TB was a disease of the soul affecting the sensitive, delicate, young, and innocent people helped romanticise the disease out of proportion”¹⁰⁰⁹, llevándola a ser considerada “the mark of sensitivity and higher values”¹⁰¹⁰, o bien una suerte de prueba iniciática, como en el siguiente fragmento de André Gide:

[L]à-bas, j’eus la chance de tomber malade, très grièvement il est vrai, mais d’une maladie qui ne me tua pas –au contraire– ne m’affaiblit que pour un temps, et dont le plus clair résultat fut de m’apprendre le goût de la rareté de la vie. Il semble qu’un organisme débile soit, pour l’accueil des sensations, plus poreux, plus transparent, plus tendre, d’une réceptivité plus parfaite. Malgré la maladie, sinon à cause d’elle, je n’étais qu’accueil et que joie¹⁰¹¹.

Tario toma el testigo de esta tradición, de forma quizá algo anacrónica (estamos ya en los años 40 del siglo XX), y la emplea en un relato que, pecando de cierto exceso de melodramatismo, une a dos seres radicalmente paratópicos y excluidos: el poeta maldito y bohemio, el “vate de arrabal” cantor del “tramonto lluvioso”¹⁰¹² –sumido en

¹⁰⁰⁸ Jean-Paul Sartre, *Mallarmé...*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁰⁹ [“La creencia en que la tuberculosis era una enfermedad del alma que afectaba a gente sensible, delicada, joven e inocente ayudó a romantificar desproporcionadamente dicha dolencia”] (Ancuta, *op. cit.*, p. 81). Villiers vería la enfermedad como un estigma a ser llevado con orgullo: “Qué hacer aquí, y cuál sería nuestro pretexto para quedarnos si no estuviésemos heridos, perseguidos, robados, vilipendiados y sangrantes; hay que estar enfermo: es nuestro título de nobleza inmemorial más hermoso” (citado en Sartre, *op. cit.*, p. 46). Con relación a la pobreza, su interlocutor y amigo Mallarmé expresaba en una carta a Cazalis una valoración parecida al referirse al aliento recibido de “la verdadera y buena miseria” (*ibid.*, p. 45).

¹⁰¹⁰ [“Marca de sensibilidad y valores elevados”] (*ibid.*). En *La ciudad de los tísicos, nouvelle* de Abraham Valdelomar, los afectados por la dolencia alojados en un sanatorio constituyen prácticamente una sociedad propia, un microcosmos aparte. Ocurre lo mismo en *Pabellón de reposo*, de Camilo José Cela. Por contra, parte de la literatura burguesa moralizante latinoamericana de las primeras décadas del XX tendía a presentar la tuberculosis como una marca negativa, asociada a personajes de costumbres desordenadas y laxas según ciertos criterios morales, como una suerte de castigo ejemplar a esa trayectoria vital disipada.

¹⁰¹¹ [“Allá tuve la ocasión de caer enfermo, muy grave, ciertamente, pero de una enfermedad que no me mató –al contrario–, sino que me debilitó por un tiempo, y cuyo resultado más obvio fue enseñarme a apreciar la escasez de la vida. Parece que un cuerpo débil sea, para la recepción de sensaciones, más poroso, más transparente, más suave, dotado de una receptividad más perfecta. Pese a la enfermedad, si no a causa de ella, yo era gozo y acogida”] (André Gide, *OEuvres complètes, Vol. 4*, Paris: Éd. de la Nouvelle Revue Française, 1933, p. 301).

¹⁰¹² José de Jesús Núñez y Domínguez, “La senda crepuscular”, en Rubén M. Campos, *El bar*, *op. cit.*, p. 302.

la pobreza, la enfermedad, el alcohol y los tormentos de la creación ante la página en blanco—, y el animal que por antonomasia encarna un cariño desinteresado y fiel frente a la volubilidad de los afectos humanos, el cual, no obstante, se ve impotente para aliviar las congojas de un dueño cuyo fin se aproxima. La prosopopeya le cede la voz narrativa y permite a los lectores contemplar los hechos desde su perspectiva.

La condición notoriamente afuerina del artista en este texto podría leerse como un trasunto premonitorio de la posición que su creador va a ocupar en las letras mexicanas durante las décadas siguientes debido a su programa estético poco acorde con los paradigmas del compromiso sociopolítico directo:

Una sociedad que avanza a marcha forzada hacia la felicidad, llevada por un proyecto histórico y moral, no puede tolerar que el escritor se ponga a reflexionar sobre su imposible extraterritorialidad e interroga los fundamentos del juego social [...]. Atrevimiento supremo, mostrar que lo social necesita de la *illusio* y tiende a perpetuarla, reducirlo a juegos de poder supone cuestionar el carácter revolucionario de la nueva sociedad, y ubica al que la observa fuera de ella. El artista pasa de la marginación [...] a la exclusión¹⁰¹³.

Ambos, can y dueño, alcanzan una comprensión mutua fuera de lo común, en línea con esa complicidad entre solitarios y repudiados aludida por Baudelaire en el citado poema en prosa: “Como de costumbre, mi dueño me comprende. Y con esa sensibilidad prodigiosa de poeta y físico, penetra hasta mis más tenues reflexiones”¹⁰¹⁴.

Por otra parte, la condición paratópica otorgada por motivos étnicos es elemento central de “La noche del indio”, uno de los textos con mayor carga sociopolítica del autor, quien, aunque se mantuvo lejos de cultivar la literatura indigenista, reservó en su obra, no obstante, un espacio dignificador (e incluso idealizador) para los indios, patente en las páginas 78 y 79 de *Equinoccio*. Así, “La noche del indio” es, más que un relato, una estampa en la que el protagonista verbaliza sus quejas y expone, en calidad de portavoz, la situación de desigualdad en que sus semejantes se hallan y que parece algo atávico, un círculo del que no cree que vaya a salir, pues se remonta a generaciones atrás y parece constreñir los afanes del colectivo¹⁰¹⁵. En su monólogo establece, con

¹⁰¹³ Christoph Singler, “Piñera, payasadas y pesadillas”, en *Locos, excéntricos y marginales...*, op. cit., p. 624.

¹⁰¹⁴ Tario, *La noche*, op. cit., p. 87.

¹⁰¹⁵ “Mi abuelo fue campesino, mi padre fue campesino y yo también lo soy. Todos nacimos y vivimos sobre este mismo puñado de tierra; contemplamos los mismos paisajes; comimos de la misma fruta...

cierto complejo de inferioridad, una constante dicotomía entre las prerrogativas de que goza en hombre blanco y las carencias que ellos sufren (en educación, en calidad de vida, en oportunidades...).

Cuando llega la noche, esta no se presenta en el relato como un ámbito que propicie el miedo, la angustia o el crimen, como “la temible, ajena, interminable noche”¹⁰¹⁶ generatriz de pesadillas “cuando la oscuridad volviera a convertir todos los elementos en enemigos”¹⁰¹⁷ del cuento “Feria al anochecer” de Juan García Ponce. Por el contrario, posibilita a través de la contemplación de sus galas un lenitivo transitorio a las penas que sufre durante el día:

En cambio, cuando levanto los ojos y miro al firmamento, pienso otra cosa. ¡Es algo extraño lo que me ocurre! Me encanta de pronto la luna blanca, las estrellas que ríen, el agua del bordo, la música de la guitarra y el huisache que duerme. Me considero rico y alegre y me subyuga todo: la lluvia que dejo caer sobre mis espaldas; la ropa que visto; el manto de la Virgen; el calor que da sed; la espiga. Y me pongo a cantar en voz baja, sólo para mí, como hacemos siempre los indios¹⁰¹⁸.

Durante “una tarde caliente de junio” recibe la visita de un hombre que deja honda huella en él al predecir un alzamiento nativo (inverso al “derrumbe indio” cantado por Fernando Figueredo Iramain y popularizado por Mercedes Sosa) y alentarle a tomar parte en él y a sobrepujar al hombre blanco en sus logros. El innominado protagonista del relato (tal vez la ausencia de un nombre propio venga motivada por la voluntad de Tario de presentarlo como arquetipo de la problemática social indígena)¹⁰¹⁹ queda tan impresionado por el discurso del extraño que cree haber sido testigo de una aparición

[...] Mi abuelo no supo leer; mi padre no supo leer; ni mi mujer y yo sabemos tampoco. Y puesto que no hay escuelas por estos rumbos, mis hijos no aprenderán nunca. Sin embargo, yo quisiera que aprendieran; quisiera que, de mayores, pudieran ellos enseñar a sus hijos, señalándoles las letras con sus propios dedos. Podrían entonces abandonar el campo e instalarse en la ciudad. Allí hay dinero, casas muy grandes, personas sumamente influyentes y modo de ganarse el pan cómodamente. ¡Pero no aprenderán nunca!” (*ibid.*, p. 177).

¹⁰¹⁶ García Ponce, *Imagen primera*, Barcelona: Bruguera, 1978, p. 14.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 8. El narrador protagonista señala que, durante ese período, los patios de las casas son “negros y llenos de rumores terribles” (*ibid.*, p. 9).

¹⁰¹⁸ Tario, *La noche*, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰¹⁹ Esta característica ya ha sido advertida por Geney Beltrán Félix: “el indio de este relato es Todos Los Indios, es decir, Ninguno, es decir: El Único; no es un Juan Pérez Jolote —no tiene siquiera nombre ni apellido” (“Tario furioso”, *art. cit.*, p. 180).

crisológica (“He visto a Cristo”¹⁰²⁰, dice a su familia esa noche). El cuento no ofrece ningún dato aclaratorio respecto a ello. La prosopografía que se da del orador (“era alto, de cabellos grises, enmarañados y largos; gustaba anteojos y una pequeña barba recortada en punta. Parecía un águila”¹⁰²¹) motiva que en la mente del lector se pinte un aspecto muy similar al de Leon Trotsky¹⁰²², impresión aún más marcada cuando asistimos al despliegue de sus ideas. Tario da al relato un final anticlimático, cuando el eco de una de las consignas transmitidas por el desconocido (“La fuerza está en ti, indio”) va seguida por la alusión del protagonista al zopilote, ave de mal agüero cuya presencia parece truncar sus buenas expectativas.

“La noche del hombre” se revela como un relato más apegado a un enfoque “realista”. En este caso, el narrador homodiegético en primera persona es más un narrador testigo que protagonista, a través del cual se nos transmite una anécdota que ilustra una visión desoladora de la condición humana. Dicho narrador, que se encuentra pasando una temporada en un balneario, ha sufrido una noche en blanco, tanto por la ausencia de sueño como por el hecho de que ha intentado conjurar el insomnio escribiendo sin haber obtenido ningún fruto más que pasar las horas ante la hoja en blanco. Agotado, decide bajar a la playa y allí el amanecer en el paisaje costero ejerce un efecto beneficioso sobre su organismo. El fragmento que Tario dedica a consignar las sensaciones correspondientes no está exento de cierto panteísmo:

Allá, cerca de las espumosas ondas, sobre la arena fina y seca, de cara al infinito gris por donde la luz apunta, me tiendo cómodamente. Pasa el viento sobrecargado de esencias, abrumado de sales, errabundo y mudo. En la extensión rugiente las olas se despliegan, se dilatan, se acometen cada vez más cóncavas y verdes, más tenaces y sonoras: trazan, sobre la playa abierta, un camino ilusorio de nieve hacia el despertar de la costa. Va el sol perfilándose, dorándose, esparciéndose: primero es sólo un círculo caliginoso y quieto; más tarde, una masa informe; por fin, una explosión de lumbre. Y no hay transporte superior al mío, olvido igual, redención más pura, ni soledad más

¹⁰²⁰ Tario, *La noche*, *op. cit.*, p. 183. Esta lectura que hace de su encuentro y breve entrevista nos remite al poema “En la noche”, de Jesús E. Valenzuela, en el cual el yo lírico experimenta una epifanía crística que mitiga su desazón. Este mismo autor tiene, a la sazón, otro poema dedicado a la figura del indio, de tono dignificador.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰²² El malogrado revolucionario estuvo en México desde 1937 hasta su asesinato en el 41, y este dato histórico permite contemplar como posibilidad sólida que Tario, aunque no lo nombre en el cuento, imaginase un hipotético y significativo encuentro entre su anónimo protagonista y Trotsky.

perfecta. Tras la noche hueca, esta luz y esta brisa comprendo cuánto bien han de hacerme.

Cierro los ojos. No pienso. Miro, miro hacia adentro y todo en mi interior se va volviendo fresco, saludable, flexible. La juventud me es devuelta a grandes tragos y, mis percepciones, por tanto, son mucho más intensas: más ronco el batir de las alas, más infatigable la circulación de mi sangre, más lejana la lejanía de la Nada...¹⁰²³

Mientras se encuentra descansando tumbado en la arena entabla conversación con otro residente del balneario, un *everyman* gris que siente, a una edad avanzada, haber obviado el disfrute de la vida, estragada por largos años de trabajo:

La vida es en verdad amarga. ¿Ha observado usted con qué frecuencia el hombre repara en un bien, etc., cuando resulta ya excesivamente tarde para servirse de él? ¡Es una desdicha! Quisiera ser joven de nuevo; correr, saltar, nadar... ¿Sabe usted? Mi vida ha transcurrido sombríamente... en una oficina pública, entre legajos y polvo, asediado por el reumatismo, la monotonía y otras calamidades. Realmente debo confesar que pocas veces había pensado en ello; pero un día salgo de vacaciones, quiero decir, de descanso —estaba un poco fatigado, enfermo— y veo de cerca el mar, el cielo, los pescadores, tantos hombres viviendo libre y despreocupadamente, y he comprendido muchas cosas. ¡Pero no hay remedio!¹⁰²⁴

El contrapunto entre la denuncia de una vida codificada, artificial y encadenada por el convencionalismo, por un lado, y la apología de un vitalismo espontáneo e intenso, por otro, es frecuente en la obra de Tario y otorga una de las claves de su cosmovisión. El hombre anónimo despierta pronto la simpatía (no exenta de lástima) del narrador, quien, no obstante, se contagia parcialmente del pesimismo que exhalan la figura y las palabras del atormentado desconocido, al que comienza a ver como ejemplo de la indefensión y la orfandad humanas ante el absurdo y la monotonía de la vida:

¡Nunca fui testigo de candor igual sobre la Tierra! ¡Nunca criatura alguna, filósofo o bestia, obra de arte o dolor humano, lograron conmoverme de tal forma! Parecíame que el hombre aquel era una especie de lente finísimo, a través del cual me era dado penetrar hasta lo más profundo, angustioso y oscuro del corazón humano. ¡Cuán deplorable e insensato era todo! ¡Qué lamentablemente dramático! ¡Y qué desoladora esta sucesión

¹⁰²³ *Ibid.*, pp. 187-188.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, pp. 191-192.

de hombres tan pavorosamente semejantes, tan irritantemente confiados, tan absolutamente inútiles!¹⁰²⁵

La conmoción, reflejada en el tonema exclamativo que domina sus reflexiones en este párrafo, acrecienta su empatía hacia el recién conocido y lo impele a invitarlo a una jornada de pesca que pueda paliar su desazón. Pero cuando, a la mañana siguiente, va a buscarlo a su habitación, lo descubre muerto:

No un hombre, sino un trozo de plomo y hielo miraba desde las sábanas al islote mágico. Miraba por la ventana abierta, entre las cortinas infladas. Y nadie, nadie, desde luego, se habría atrevido a dudar que aquellos ojos quietos, quietísimos, demasiado quietos para soportarlos, no alcanzaban a ver más allá que los de todos los hombres juntos¹⁰²⁶.

El hombre anónimo, ya despersonalizado por la negación, la metáfora y la gradación paulatina del adjetivo “quietos” (metonímicamente referido a sus ojos, pero extensible a todo su ser), deviene símbolo de la humanidad entera y de su impotencia para dotar de sentido a la vida, pareciendo hacerse eco de la pregunta retórica de Bourget en *Les maladies de la volonté* (“A quoi bon continuer indéfiniment à jouer un rôle inutile dans cette comédie dépourvue de sens qui est la vie?”¹⁰²⁷).

Ello hace patente una noción marcadamente romántica: la del *vague des passions* (baldío de las pasiones), relativo a “esa enfermedad romántica que tendría como humillante consecuencia la pérdida del objeto, la soledad oscura del propio Yo convertido en laberinto sin salida, depositario de ansias nunca resueltas, espacio inconcluso de una esencia incompleta y anhelante”¹⁰²⁸. Esta idea, que prefigura la problemática de la filosofía existencialista, la náusea sartreana y la visión de la vida como “ciega, insensata y cruel”, reaparece en “La noche de Margaret Rose” (narración que

¹⁰²⁵ *Ibid.*, pp. 193-194.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 196.

¹⁰²⁷ [“¿A qué viene seguir desempeñando indefinidamente un papel en esta comedia desprovista de sentido que es la vida?”] (Bourget, *OEuvres complètes: Études et portraits*, Paris: Plon, Nourrit e Cia., 1899, p. 487).

¹⁰²⁸ Mercedes Comellas Aguirrezábal, “Subversión de la marginalidad en la mitología romántica: el combate contra Dios”, en Manuel Maldonado Alemán y Miriam Palma Ceballos (eds.), *Márgenes y minorías en la literatura*, Madrid: Ediciones del Orto, 2003, pp. 41-42. Al comienzo de la magna obra autobiográfica de Chateaubriand, este dice, aludiendo a su tardío nacimiento: “Je résistais, j’avais aversion pour la vie” [“Me resistía, le tenía aversión a la vida”] (*Mémoires d’Outre-Tombe: édition du centenaire, tome I*, Paris: Flammarion, 1950, p. 28).

comentaremos con mayor detalle posteriormente), donde el narrador protagonista da pábulo a unas reflexiones en tono similar.

6.2. *Tapioca Inn*

En “La polka de los curitas”, que inicia el volumen, la actitud de los personajes permitiría incluir el cuento (al igual que algunos otros de este mismo libro y del posterior) dentro de aquella corriente originada fundamentalmente a partir de Kafka y bautizada por Jaime Alazraki como lo *neofantástico*. Los habitantes de un pueblo se ven afectados (y su rutina desbaratada) por una extraña dolencia que se manifiesta inicialmente cuando la persona escucha involuntaria y obstinadamente una polka dentro de su cabeza¹⁰²⁹; tiempo después, desaparece:

Era un tránsito misterioso, muy poco científico y nada cristiano que ni la Medicina ni la Teología aceptaban. El paciente escuchaba durante diez días exactamente la polka y a continuación desaparecía. Pero ¿desaparecer cómo? Resultaba fácil decirlo. ¿Acaso alguien alguna vez había desaparecido? ¿Desaparecer, pues, no sólo se refería a las nubes sino también a los hombres común y corrientes? ¿Un hombre que aparece? ¿Otro que desaparece? Inexplicable y brutal, de cualquier modo¹⁰³⁰.

El síndrome en cuestión, por tanto, desafía cualquier sistema al uso. Dicho tránsito, como se descubre en el desenlace, los ha conducido al Tíbet, donde llevan una existencia muelle. La notoria quiebra del principio de causalidad por medio de esa suerte de “teletransportación” de los personajes, así como la naturaleza de la enfermedad y la procedencia de la “polka de los curitas” acercan el desarrollo de la historia a una ilogicidad que muestra la afinidad del autor (como se pondrá de manifiesto en su dramaturgia) por la literatura absurdista. Dicha afinidad alcanza sus ejemplos más intensos en los relatos de *Tapioca Inn*, descrito como “un libro de cuentos que se desarrollan en un mundo ‘sin rigores, donde el ensueño, la alucinación, el disparate y lo imprevisto, nos hechizan’”. El autor [...] aborda en *Tapioca Inn* lo

¹⁰²⁹ El modo egodistónico de irrupción de la otredad de desconocida etiología recuerda a una frase de un texto de Henri Michaux: “je tire de mon cerveau tout un orchestre” [“me saco de la cabeza una orquesta entera”] (citado en Claude-Gilbert Dubois, “Imaginatio phantastica: le *Discours des spectres et apparitions d’esprits* de Pierre Le Loyer (1586)”, en VV.AA., *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy*, op. cit., p. 80).

¹⁰³⁰ Tario, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, México: FCE / Tezontle, 1952, p. 26.

fantástico llevado hasta una de sus últimas consecuencias: el absurdo”¹⁰³¹. Asimismo, y dentro de esa tendencia neofantástica, se apropia de esa lógica onírica que rige ese tipo de textos y la asume.

“Ciclopropano”, por su parte, debe su nombre a un agente anestésico inhalatorio. Se presenta como un cuento de transmigración, cuyo diálogo inicial transpira ribetes metaficcionales vueltos sobre los propios interrogantes planteados por lo fantástico literario, entre ellos un heredado cuestionamiento hacia una *hybris* científica que se adentre en terrenos movedizos. Este se manifiesta en la conversación que el protagonista mantiene con un médico durante el transcurso de una partida de ajedrez:

—No es el hecho en sí —peroraba quince días antes de su colapso— de que usted se arme de un tenedor y un cuchillo y me desuelle el vientre lo que me aterra. Esto, después de todo, no deja de ser sino una simplísima variante de cualquier especie de carnicería. Lo que me sobrecoge son los medios de que se valen ustedes para que yo, con el bazo dentro de una batea, no experimente la más leve molestia y, hasta si me apuran un poco, esboce una complaciente sonrisa de agradecimiento [...]. Ustedes provocan la muerte, no el sueño. Durante el sueño me pica un mosquito, me despierto y lo espanto. A un cadáver pueden cercenarle las dos piernas y los brazos y continuará impertérrito. Por supuesto que en lo que ustedes producen hay algo superior, ¡superior aún a la misma muerte! ¿Acaso no se han percatado? Asesinan a un hombre —ésta es la palabra— tanto tiempo como les conviene: lo desuellan, lo destazan y a continuación lo unen. Y cuando la necesidad o su orgullo están ampliamente colmados, arrojan a un lado el cuchillo, se limpian las manos y profieren: “¡Levántate!” Entonces el presunto cadáver se mueve, estira un brazo y pide agua. Pregunta: “¿Ya me han hecho eso?”¹⁰³².

El protagonista entrevé un potencial amenazante en los adelantos científicos y tecnológicos, y muestra una exacerbación de un asombro que parece corresponder a la visión de la ciencia como “a new, powerful kind of magic”¹⁰³³, hacia la que se orienta la

¹⁰³¹ Rebetez, *art. cit.*, p. 33.

¹⁰³² Tario, *Tapioca Inn*, *op. cit.*, pp. 92-93.

¹⁰³³ [“Una nueva, poderosa clase de magia”] (Larson, *Fantasy and Imagination...*, *op. cit.*, p. 57). Kenneth L. Golden menciona el inicio de una “era fáustica” signada por la curiosidad y la sed de conocimientos heréticos y peligrosos, que sitúa a partir del siglo XIII, y que inspiraría buena parte del espíritu fáustico y prometeico de la ciencia ficción ulterior (*vid.* Golden, *Science Fiction, Myth, and Jungian Psychology*, New York: Edwin Mellen Press, 1995, pp. 16 y ss.). Asimismo, por lo que respecta a la ciencia y su relación con lo sobrenatural, conviene tener en cuenta lo que Jean Fabre dice sobre cómo las ciencias “duras” “fonctionnent de moins en moins comme réductions ‘positivistes’ et de plus en plus, à partir de leur propre rénovation et du flou croissant auquel elle participe, comme aliment du surnaturel (la quatrième dimension par exemple)” [“funcionan cada vez menos como reducciones

afirmación de Arthur C. Clarke según la cual “any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic”¹⁰³⁴, reiterada en términos muy similares por Richard Mathews cuando comenta cómo, en la época del temprano auge industrial, “in many ways, science absorbed supernatural power; it evoked awe and wonder with its apparent magic”¹⁰³⁵. Ante ello, la reacción aprensiva del personaje delata las trazas de una fase animista del pensamiento. Como señaló Freud:

Parece que en el curso de nuestro desarrollo individual todos hemos pasado por una fase correspondiente a este animismo de los primitivos, que en ninguno de nosotros esa fase ha transcurrido sin dejar restos y trazas capaces de manifestarse en cualquier momento, y que cuanto hoy nos parece *unheimlich* llena la condición de evocar esos restos de una actividad psíquica animista, estimulándolos a manifestarse¹⁰³⁶.

Cabe subrayar la mención explícita a la problemática que suscita el alma y que, según el parecer del protagonista, está obviada. El médico con quien conversa, sin embargo, trata de tranquilizarlo y adopta un tono conciliador. Resulta significativo que el relato se abra con una breve etopeya del protagonista, del cual se dice que, “como todo hombre anémico, imaginativo y nervioso, era un ser excesivamente aprensivo e impertinente”¹⁰³⁷. Más adelante, el narrador en tercera persona se refiere a él, focalizándolo a través de la mirada del anciano doctor, como “aquel ser solitario y

‘positivistas’ y cada vez más, a partir de su propia renovación y de la difuminación creciente de la que participan, como alimento de lo sobrenatural (la cuarta dimensión, por ejemplo)” (Fabre, “Pour une sociocritique...”, *art. cit.*, p. 53).

¹⁰³⁴ [“Cualquier tecnología suficientemente avanzada es indistinguible de la magia”] (citado en Jeff Prucher, *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*, New York: Oxford University Press, 2007, p. 22). Una visión recelosa o, al menos, ambivalente del progreso es frecuente en las narraciones que participan en mayor o menor grado de las características góticas: “Here the power of science to guarantee a comfortable future is brought into question. From *Frankenstein* onwards scientific discovery is as much a threat as it is a promise [...]. The future is anxiously perceived as another place of destruction and decay, as ruined as the Gothic past. Social and corporeal disintegration awaits in postindustrial devastation, in genetic experimentation, in alien and mutant forms of life and death” [“Aquí se cuestiona el poder de la ciencia para garantizar un futuro confortable. De *Frankenstein* en adelante el descubrimiento científico es una amenaza en igual medida que una promesa [...]. El futuro es percibido con ansiedad como otro lugar de destrucción y decadencia, tan ruinoso como el pasado gótico. La desintegración social y corporal aguarda en la devastación postindustrial, en la experimentación genética, en formas de vida y muerte extrañas y mutantes”] (Fred Botting, “Aftergothic: consumption, machines and black holes”, en *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 279).

¹⁰³⁵ [“En muchos sentidos, la ciencia absorbió el poder sobrenatural; evocó el pasmo y la maravilla con su aparente magia”] (Richard Mathews, *Fantasy: the Liberation of Imagination*, *op. cit.*, p. 20).

¹⁰³⁶ Freud, *Lo siniestro*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰³⁷ Tario, *Tapioca Inn*, *op. cit.*, p. 91.

excéntrico”¹⁰³⁸, quien esboza la hipótesis de que el hombre puede haberse hastiado de las formas “tradicionales” de misterio (“la Muerte, el Amor, el Sueño”) y haberse procurado otras nuevas, “misteriosos poderes [con los que juega], se distrae, amenaza, llama la atención de sus vecinos. Mas quién puede decir, doctor, si un buen día estas fuerzas se sientan vejadas y muestren de improviso todo su poder aterrador y destructivo”¹⁰³⁹.

El tema de la *hybris* humana que, de algún modo, resulta punida por fuerzas que escapan a su control se encuentra sólidamente codificado en la literatura fantástica, y en este caso, para el personaje es una posibilidad totalmente verosímil y, por ende, temible: “Imáginese [...] que las fuerzas reprimidas con que pretendió jugar el hombre se desataran de improviso; que tomaran venganza justa de la ingenuidad de sus dueños”¹⁰⁴⁰. El personaje teme que el ser humano, ansioso de un conocimiento “excesivo” según los cánones aceptables, resulte castigado por el subsiguiente incumplimiento de una tácita prohibición, tema ya plasmado en la historia del *djinn* de las noches décima y undécima de *Las mil y una noches*. En ella, un genio maligno “debe mantenerse encerrado a piedra y lodo en la botella hasta haber sido domeñado por una constricción tan fuerte que le impida dirigir su capacidad destructora contra nosotros”¹⁰⁴¹, hecho que podría operar como “metáfora de la conveniencia de controlar la ciencia y la tecnología”¹⁰⁴².

En este sentido, en el Romanticismo es fundamental la identificación mítica con Prometeo, presente ya en el título de la obra seminal *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley, y que confluirá con la figura de Fausto tras el *improptu* de la Revolución Industrial. A partir de este momento, “Faust has become Prometheanized; and in the nineteenth-century world of industrial development, transgression and damnation have become identified less with devilry than with production”¹⁰⁴³.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁴¹ Roger Shattuck, *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*, Madrid: Santillana, 1998, p. 40.

¹⁰⁴² *Ibid.* Detrás de estas reticencias podría hallarse también la historia bíblica de la Torre de Babel, en la que “la imaginación sobrecalentada, el lado oscuro de la curiosidad, atrae el castigo sobre sí” (*ibid.*, p. 34).

¹⁰⁴³ [“Fausto se ha prometeizado; y en el mundo decimonónico del desarrollo industrial, la transgresión y la condena han venido a identificarse menos con el diabolismo que con la producción”] (Chris

Cuando, al despedirse, el anciano doctor le recomienda (sin ironía) dedicarse a la literatura y poner por escrito sus teorías (que no considera, por tanto, dignas de ser tenidas en cuenta como algo científicamente plausible, pero sí como materia literaria), afloran de nuevo los apuntes metaficcionales, siendo en este caso explícitos acerca del quehacer del autor fantástico) y el papel capital de la imaginación en el mismo:

Los novelistas, en general, carecen de imaginación, excepto algunos ya muy leídos. La literatura realista no me interesa; me abruma. ¿Y a usted? no soy de los que admiran a un literato porque exponga con precisión algebraica la forma en que yo, mi padre, mi hijo y los hijos de mis hijos suelen llevarse un pitillo a la boca o introducirse un supositorio en el ano. Me gusta la imaginación de usted, lo confieso¹⁰⁴⁴.

Tras esta conversación tiene lugar el colapso mencionado, debido a un ataque agudo de apendicitis del cual ha de ser operado el aprensivo protagonista¹⁰⁴⁵. Después de la intervención, precedida de toda una acumulación de impresiones sensoriales diversas y confusas, y separada del cuerpo anterior del texto por un breve espacio en blanco, hallamos la narración de cómo la identidad del protagonista ha sufrido una significativa alteración que, no obstante, aparece consignada con morosidad y detalles que se van acumulando paulatinamente (a lo que ayuda la extensión del cuento), dejando varios “recursos indiciales”¹⁰⁴⁶. Ello obedecería a la concepción que el propio autor albergaba sobre el misterio, el cual “no entra por los ojos, como la luz de la

Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford: Clarendon Press, 2001, p. 81).

¹⁰⁴⁴ Tario, *Tapioca Inn*, *op. cit.*, p. 96. Ceserani advierte que “es una característica constante de la literatura fantástica en general la presencia de declaraciones de intenciones, reflexiones teóricas sobre las experiencias relatadas, definiciones de género, notas introductorias, observaciones y comentarios de los narradores, esparcidas aquí y allá a lo largo del relato. Lo fantástico es, entre los demás modos y géneros literarios, uno de los más claramente autoconscientes” (Ceserani, *Lo fantástico*, *op. cit.*, p. 74). En este caso, dichas reflexiones están en boca de un personaje, que valora las aprensiones de su interlocutor como material valuable para elaborar literatura no mimética.

¹⁰⁴⁵ Nótese que la dolencia que auspicia la intervención de lo insólito no es una enfermedad exótica, sino un trastorno tan común como una apendicitis. La elección estaría encaminada a marcar un deslizamiento palmario de lo cotidiano a lo inusual, partiendo de “ámbitos, objetos, personajes que parcialmente siguen manejándose de acuerdo con normas universales y establecidas (lo previsible) pero que proponen una fuga respecto de tales normas (lo inasible)” (Noé Jitrik, “Estructura y significación en *Ficciones*, de Jorge Luis Borges”, en *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires: SigloXXI, 1971, p. 140).

¹⁰⁴⁶ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos*, *op. cit.*, p. 72. Si bien, hay que tener en cuenta que esos indicios aportados por la urdimbre verbal de lo fantástico no son habitualmente proformas de un desenlace cerrado otorgador de certidumbre: “Todo parece existir sólo para lanzar señales, requiriendo del lector una atención sin pausa –y a veces sin galardón” (Campra, *Territorios de la ficción*, *op. cit.*, p. 174).

mañana, sino que se filtra por sorpresa en la corriente sanguínea y se refugia en una parte indeterminada de nuestro ser”¹⁰⁴⁷.

Dicha alteración, aunque el cuento carece de una explicación diáfana al respecto o de un desenlace que incline por completo la balanza de forma notoria hacia ella¹⁰⁴⁸, probablemente se deba a que dos enfermos operados simultáneamente hayan intercambiado involuntariamente sus almas. El primer detalle orientado en este sentido es la negativa, aparentemente trivial, del personaje ante el ofrecimiento de un espejo que su mujer le dirige. Recordemos, en este sentido, el azogue como objeto que vehicula o hace patente una dislocación de la identidad del personaje victimario de lo fantástico, presente en clásicos como *El estudiante de Praga*, de Hanns Heinz Ewers, “El Horla”, de Maupassant, “William Wilson”¹⁰⁴⁹, de Poe, el ya mencionado “Las armas secretas” cortazariano, “La luz encendida”, de José Miguel Vilar-Bou¹⁰⁵⁰, o el episodio “El espejo

¹⁰⁴⁷ Tario, “Sobre la pintura de Julio Farell”, en *La desconocida del mar y otros textos recuperados*, op. cit., p. 52. Este proceder acercaría a Tario a la concepción que albergaba Cortázar del recurso fantástico y la conveniencia de su dosificación: “Siempre he pensado que lo fantástico no aparece de forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo, como tan significativamente aparece en ciertos textos orientales” (Cortázar, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, en *Julio Cortázar: la isla final*, Madrid: Ultramar, 1983, p. 70). Este planteamiento fue una constante en la teorización cortazariana sobre lo fantástico: “Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado” (Cortázar, *Último round*, Madrid: Siglo XXI, 1974, p. 80).

¹⁰⁴⁸ Tario asumiría ese “never explain” [“nunca explicar”] que otro escritor “secreto”, José Bianco, consideraba “un saludable principio estético” (citado en Arturo García Ramos, “José Bianco, ‘Sur’ y el norte de la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 238). Ya sabemos que es una estrategia privilegiada en el cuento fantástico clásico y advertida ya desde los albores del interés crítico por lo fantástico por Todorov o Caillois; este último la enfatizó al comentar un episodio narrado en las *Memorias* de Saint-Simon: “Muchas generaciones de escritores especularán con esta suerte de ambigüedad que, al dejar la elección al lector, lo fuerza a la embarazosa situación de negar o afirmar él mismo lo sobrenatural” (Caillois, *Imágenes, imágenes...*, op. cit., p. 21).

¹⁰⁴⁹ En él, el protagonista, al acabar con su doble, observa que “donde antes no había nada, alzabase ahora un gran espejo (o por lo menos me pareció así en mi confusión). Y cuando avanzaba hacia él, en el colmo del espanto, mi propia imagen, pero cubierta de sangre y pálido el rostro, vino a mi encuentro tambaleándose” (Edgar Allan Poe, *Cuentos* (I), Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 73).

¹⁰⁵⁰ El cuento de este autor español se inicia con la narración iterativa de una vivencia recurrente de vértigo y extrañeza, fugaz pero intensa, basada en un espejo: “Todas las mañanas se inauguraban con ese instante de pánico. Un vértigo incommensurable que enseguida se olvidaba y que en ningún caso reaparecía hasta el amanecer siguiente. Sucedió cuando, de lunes a viernes, a las siete en punto, se miraba en el espejo y tardaba un segundo en reconocerse. En esa franja irrisoria de tiempo se abría y cerraba el abismo como si fuera un ojo que parpadea. De inmediato recordaba su nombre, Herman Daem, y la tierra firme se materializaba de nuevo a sus pies” (en Antonio Rómar y Pablo Mazo Agüero (eds.), *Aquelarre. Antología del cuento de terror español actual*, Madrid: Salto de Página, 2010, p. 383).

encantado” del filme *Dead of Night* (1945)¹⁰⁵¹, precursor de las películas de terror consistentes en varios episodios integrados en el marco de una tertulia que más tarde serían cultivadas con asiduidad la productora británica Amicus en su competencia con la Hammer.

El motivo implica el temor a una posible pérdida del control ante el riesgo de encontrar no el reflejo esperable y tranquilizador, sino a un extraño, pues “con la mirada del otro, la situación se me escapa: yo no soy dueño de la situación”¹⁰⁵². En el relato cortazariano, la invasión que parece experimentar Pierre va extendiendo gradualmente la extrañeza a la totalidad de su cuerpo, percibido como “no suyo” por completo; esto ocurre cuando se mira al espejo, que le muestra “una cara lisa, inexpresiva, unos brazos que cuelgan como trapos, un faldón de la camisa por fuera del pantalón”¹⁰⁵³. Sería una experiencia similar a la relatada por Johnny Carter en “El perseguidor”:

Anoche se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. Imagínate que te estás viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarte frío durante media hora. Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo. Lo agarré de sorpresa, de refilón, y supe que no era yo¹⁰⁵⁴.

El propio Freud relata en su ensayo una experiencia relacionada con la contemplación de su propia figura especular:

Una vez estaba sentado, solo, en un compartimento del coche dormitorio, cuando, al abrirse por una sacudida del tren la puerta del lavabo contiguo vi entrar a un señor de

¹⁰⁵¹ Dicho episodio comparte líneas argumentales con una película *gore* posterior: *Black past* (1989), de Olaf Ittenbach. En ella la trama también se desarrolla en torno a la influencia que un espejo ejerce sobre el protagonista, incitándolo a asesinar.

¹⁰⁵² Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro*, Madrid: Revista de Occidente, 1961, p. 300. No es una situación explotada únicamente en el relato fantástico. En *La náusea*, el protagonista cae en “la trampa del espejo”; esto es, se ve de alguna manera abducido por su superficie, que le devuelve un reflejo cosificado en que a duras penas se reconoce: “En la pared hay un agujero blanco, el espejo. Es una trampa. Sé que voy a dejarme atrapar. Ya está. La cosa gris acaba de aparecer en el espejo. Me acerco y la miro; ya no puedo irme. Es el reflejo de mi rostro. A menudo en estos días perdidos, me quedo contemplándolo. No comprendo nada en este rostro. Los de los otros tienen un sentido. El mío no” (Jean-Paul Sartre, *La náusea*, Barcelona: Biblotex, 1999, p. 31).

¹⁰⁵³ Julio Cortázar, *Los relatos*, 3. *Pasajes*, Madrid: Alianza, 2000, p. 150.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 271. Eco, siguiendo a Lacan, liga la fundación de la propia identidad con la autoscopia que el espejo hace posible: “percepción (o al menos percepción del cuerpo propio como unidad no fragmentada) y experiencia especular van a la par. Y he aquí que percepción, pensamiento, consciencia de la propia subjetividad, experiencia especular, semiosis, aparecen como momentos de un nudo inextricable, como puntos de una circunferencia a la que parece arduo asignar un punto inicial” (Eco, *De los espejos y otros ensayos*, op. cit., p. 14).

cierta edad, envuelto en su bata y cubierto con su gorra de viaje. Supuse que se habría equivocado de puerta al abandonar el lavabo que daba a dos compartimentos, de modo que me levanté para informarlo de su error, pero me quedé atónito al reconocer que el invasor no era sino mi propia imagen reflejada en el espejo que llevaba la puerta de comunicación. Aún recuerdo que el personaje me había sido profundamente antipático¹⁰⁵⁵.

No es poco corriente que el individuo experimente esa sensación ante su propio reflejo¹⁰⁵⁶, ante su imagen en una grabación de vídeo, o al escuchar su propia voz en una grabación magnetofónica. En “Ciclopropano”, a pesar de tratarse de una breve negativa aparentemente baladí, no resultaría arriesgado aventurar que subyace un temor del personaje a experimentar una epifanía de extrañamiento ante la confrontación con una alteridad indeseada, como se confirmará en un pasaje posterior del cuento:

Algo que repugnaba al convaleciente en lo más íntimo era asomarse al espejo. Producíale ello una impresión desastrosa y peregrina como si mirara a alguien que detestara con toda el alma. Su semblante le era antipático y lo examinaba escrutadoramente. ¿Por qué diablos se había dejado crecer tales bigotes? ¿Y aquellos cabellos hirsutos, sin brillo, que le hacían aparecer la cabeza como un dado? ¿Y tamaña adiposidad en el vientre? ¡Cómo había envejecido, por otra parte! Decididamente era un tipo vulgar, insípido, despreciable¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵⁵ Freud, *Lo siniestro*, op. cit., p. 32. En el autorretrato ante el espejo pintado por el artista belga Léon Spilliaert se traslada al ámbito pictórico una autoscopia similar (véase la **imagen 5** del apéndice). Los pinceles de Spilliaert devuelven una imagen del propio artista aspaventada y estilizada hacia lo grotesco. Como explica Max Milner, “de tous les instruments d’optique générateurs d’inquiétante étrangeté, le miroir est à coup sûr le plus ancien et le plus répandu dans toutes les cultures” [“de todos los instrumentos ópticos generadores de inquietante extrañeza, el espejo es, seguramente, el más antiguo y el más extendido en todas las culturas”] (Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l’optique fantastique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1982, p. 95). Entre sus “efectos”, estaría el de provocar, “lorsque l’image qui s’y reflète est celle de l’observateur lui-même, un sentiment de désappropriation qui peut aller jusqu’à l’hallucination de se sentir exilé de soi-même, vidé de sa personnalité au profit d’un Autre” [“cuando la imagen que se refleja es la del propio observador, un sentimiento de desapropiación que puede ir hasta la alucinación de sentirse exiliado de sí mismo, vaciado de su personalidad en beneficio de un Otro”] (*ibid.*, p. 96).

¹⁰⁵⁶ Como señala José María Parreño, probablemente el reflejo en el agua fue, junto con la sombra, “la más antigua imagen que el hombre contempló de sí mismo. En el alba de la conciencia, sombra y reflejo, inasibles y fieles, semejantes y distintos de su dueño, debieron producir en el hombre emociones que se han grabado en lo más hondo de su inconsciente. La primera sospecha que nos puede asaltar al verlos es que vemos a otro, otro como yo que no soy yo. En segundo lugar podemos suponer que vemos a ‘otro yo’, aquello que somos y que no conocemos” (“Introducción” a Parreño (selec.), *Cuentos de Sombras*, Madrid: Siruela, 1989, pp. 20-21).

¹⁰⁵⁷ Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., p. 106.

A medida que transcurre el relato, vamos asistiendo al paulatino acibaramiento del carácter del personaje, así como a la preocupación creciente de su mujer por su actitud huraña y ausente:

—“De verdad que habla cosas extrañas –reflexionó aquella noche su esposa– Antes, ¿cómo diría? Era... ¡pues de otro modo!”

Él hablaba, a la sazón, como en las novelas hablan ciertos caballeros aburridos. Como en las novelas que acostumbraba leer ella de soltera. Anteriormente a su enfermedad, su marido era un hombre sencillote, campechano, que repartía sonrisas y caramelos a los niños. Opuestamente, en la actualidad mostrábase en extremo carrascaloso, sumamente confuso y pensativo e intransigente con las criaturas. Que ella tuviera noticia no sabía de nadie a quien una simple extirpación del apéndice le hubiese trastornado a tal punto el carácter¹⁰⁵⁸.

La presencia de una cónyuge supone uno de los datos más informativos con respecto al vuelco que ha dado la vida del protagonista, pues el tema del matrimonio era tratado explícitamente en la primera parte del cuento, en la conversación con el anciano doctor, y quedaba patente que el protagonista era soltero, pues, ante sus excesivos temores, el médico veía aconsejable que rompiese con su soledad y contrajese matrimonio. El galeno al que consulta la atribulada esposa atribuye la situación a efectos postoperatorios no inusuales, pero el fastidio que provocan a su marido los juegos de los niños o las atenciones dispensadas por ella van alimentando una espiral de descontento que solo es mitigada cuando al personaje se le permite el recogimiento. El discurso, como hace notar la esposa (aunque el lector no tiene a su disposición, para comparar, el que caracterizaba a su acompañante antes de la intervención) empieza a asemejarse al que se confrontaba con el escepticismo del anciano médico durante la partida de ajedrez, ya que habla en términos muy parecidos de esas “fuerzas extrañas”¹⁰⁵⁹ cuya condescendencia ante la manipulación humana podría concluir algún día y dar paso a una traumática *vendetta*:

—Me inquieta la vida de los hombres –declaró él esa misma noche–, me aturden sus problemas. El hombre es un simple artefacto que el propio hombre ha intentado

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁵⁹ La proximidad a una obra como *Las fuerzas extrañas* de Lugones en lo que respecta a las consecuencias que el ser humano experimenta por haber “jugado” con el fuego prometeico de la *hybris* científica resulta significativa, y se inserta, como ya hemos señalado, en el marco más amplio del tratamiento de estas cuestiones detectable en la narrativa gótica del siglo XIX, pareja al afloramiento de distintos avances científicos.

suplantar por un ídolo. Aborrezco a los ídolos. Mi fe está en unas fuerzas conscientes e incontrolables que transigen¹⁰⁶⁰.

Otro detalle que establece un puente con su existencia anterior es la isotopía de una escena en sus sueños que le produce gran turbación:

Un viejecito azucarado trazaba sobre la arena de los jardines unos jeroglíficos extraños que él ni remotamente comprendía. Entonces, bajaba de lo alto un cuervo y le lanzaba al viejecito un picotazo espantoso en la frente. El anciano no se inmutaba. A renglón seguido, bajaba un segundo cuervo y se posaba sobre la hierba. Aquí, el viejecito se ponía en pie gravemente, contemplaba con desconfianza al pajarraco y echaba a andar a grandes pasos por el camino. Lo que originaba en él un terror inaudito era quedarse a solas con aquellos jeroglíficos. Invariablemente y en tal momento despertaba¹⁰⁶¹.

De este modo, en “Ciclopropano” somos testigos del desenvolvimiento de una condición que Cortázar contemplaba para la presencia de “lo verdaderamente fantástico”, lo cual “no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos”¹⁰⁶². En una línea muy cercana sitúa su postura Vladimir Soloviev (cuya aproximación a lo

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, pp. 107-108. El peso augural de los sueños de los personajes en la obra de Tario conecta con la propia apreciación del escritor sobre ellos. Él los consideraba indicios de otros planos de realidad: “Debe haberlo [un mundo más allá de la realidad más habitual], y si no lo hubiera me sentiría ciertamente desilusionado. Todo cuanto nos rodea y ocurre lo anuncia, y, sin ir más lejos, nuestros propios sueños, que tan osadamente solemos pasar por alto. Da que pensar, en efecto, si esos sueños no constituirán una segunda naturaleza nuestra, oculta, inasible, pero latente, o, en el mejor de los casos, el puente que nos mantiene en contacto con zonas extraterrenas, que de algún modo también nos pertenecen. Es atrayente en extremo explorar este misterio –entre tantos otros–, esforzándonos, en la medida de nuestras posibilidades, por hacerlo visible, tangible y sonoro” (en Chiverto, *op. cit.*, p. 273).

¹⁰⁶² Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *op. cit.*, p. 70. El sometimiento del hombre a disposiciones emanadas de un orden superior que resulta arbitrario a sus ojos permea la obra de Kafka, que tanta influencia ejerció en Tario. Asimismo, la extrañeza de las normas que rigen el suceso fantástico (o, directamente, su anomia) potencia su efecto y el estremecimiento aparejado, pues la revelación o desvelamiento de las mismas, aun sobrenaturales, resultaría más tranquilizadora que la incertidumbre que suele acompañarlo: “la experiencia vivida de lo fantástico es mucho más la de un desconcierto que la de una revelación sobrenatural [...]. El malestar provocado por el sentimiento de lo extraño es el de una conciencia que ya no tiene el dominio de sí misma [...]. Lo fantástico no cree en la estabilidad de nada, ni siquiera en su propia estabilidad, puesto que es el sentimiento de una inestabilidad permanente” (citado en Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, *op. cit.*, p. 38). Pero lo fantástico “no requiere de un principio racional de su gestación. Acontece como parte integral de la naturaleza cósmica del ser humano” (Fernando Burgos, “Lo fantástico en la cuentística de Levrero: transferencias, transformaciones y deslímites de la imaginación”, en Elton Honores Vásquez y Gonzalo Portals Zubiate (eds.), *Actas del Coloquio Internacional “Lo Fantástico Diverso”*, Lima: El Lamparero Alucinado, 2011, p. 71), y darle la espalda y no claudicar suele ser infructuoso para quienes lo confrontan.

fantástico sería de gran influencia para la de Todorov) en su prefacio a “El vampiro” de Alexéi Konstantínovich Tolstoi (quien también escribió otro relato vampírico: el ya clásico “La familia del Vurdalak”). Para Soloviev

El interés esencial de la significación de lo fantástico en poesía se funda en la certeza de que todo lo que acaece en el mundo y en particular en la vida humana depende, además de sus causas presentes y evidentes, *de otra causalidad más profunda y universal, pero menos clara*. El rasgo distintivo de lo verdaderamente fantástico consiste en que éste no aparece nunca en forma manifiesta. Sus acontecimientos no deben forzarnos jamás a creer en el sentido místico de los sucesos de la vida, sino sugerirlo, hacer alusión a él. En una obra auténticamente fantástica subsiste siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero al mismo tiempo esta explicación está desprovista de toda probabilidad interna. Cada uno de los detalles particulares debe tener un carácter cotidiano, pero considerados en su conjunto deben indicar un orden causal diverso¹⁰⁶³.

Lo fantástico, por tanto, es una expansión de posibilidades que desafían la explicación convencional de los sucesos, pero no ejerce proselitismo, sino que abre interrogantes, más que imponer respuestas.

Tras la consignación de ese sueño, se produce un hecho significativo que tiene como protagonistas a los niños y la clarividencia que suelen mostrar ante determinados detalles que quedan fuera del alcance de los adultos: uno de ellos, actuando como portavoz de todos los hijos del matrimonio, le recrimina que no es su verdadero padre (conclusión a la que también ha llegado el aya), y así se lo hacen saber a la madre, que se niega a aceptarlo. Le plantean un ultimátum: “que si ese hombre continúa viviendo con nosotros, nosotros nos marchamos”¹⁰⁶⁴. El estado de ánimo abatido y conturbado por el enigma se proyecta a los espacios, que se tornan espectrales y las actitudes aprensivas y suspicaces, marcadas por un tabú que atenaza los discursos y amortigua los habituales síntomas de vida:

Las tardes eran lluviosas y tristes, y unas melancólicas sombras recorrían la casa. Sin que viniera a cuento, encendíanse desde muy temprano las luces. Un silencio especial, como si alguien hubiese fallecido repentinamente, reinaba en las habitaciones. Las

¹⁰⁶³ Citado en Boris Tomachevski, “Temática”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos: Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp*, México: Siglo XXI, 1980, p. 218. Las cursivas son mías.

¹⁰⁶⁴ Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., p. 109.

sirvientas hablaban en voz baja, los pisos carecían de resonancia y hasta los mismos niños, sobrecogidos por una presencia intangible, se negaban a subir solos a sus cuartos. Por las noches soplaba el viento y gemía contra los muros una voz intrusa y atormentada que entonaba las canciones más doloridas y amargas. Algo totalmente incomprensible para todos¹⁰⁶⁵.

El incidente decisivo tiene lugar durante una partida de ajedrez que el convaleciente entabla con el joven médico que le ha operado. Cierta estructura circular en el cuento, en la que el *déjà vu* juega un importante papel para la exégesis lectora, da lugar al efecto *unheimlich* del “retorno de lo semejante”¹⁰⁶⁶. La disposición del protagonista a jugar constituye otro motivo de desasosiego para quienes le rodean:

De pronto, el convaleciente enderezó levemente el cuerpo e hizo una sugestión extraordinaria;

—Doctor, ¿y qué tal si jugásemos al ajedrez un poquito?

Su interlocutor no debió percatarse en un principio. Mas, a poco, cerró el libro de golpe y contempló al enfermo desde lo más profundo y oscuro de un pozo.

—¿Un ajedrez? —insistió con torpeza, silabeando.

—Por supuesto, un ajedrez. Yo he sido siempre un buen aficionado.

La mujer se puso en pie, a riesgo de desplomarse. Intentó despegar los labios, alargar un brazo, procurar de algún modo que se callara el enfermo. El enfermo debió reparar al punto.

—Bien, ¿y qué hay de sorprendente? ¿Te desagrada?

—¡Oh, no, no me desagrada! Lo que ocurre es que...

Hubo un silencio.

—Bueno, termina.

Ella fue a objetar: “Es que tú antes... NO JUGABAS” — y se mordió los labios¹⁰⁶⁷.

Durante el transcurso de la partida se revela como un jugador avezado, frente a cierta torpeza de que hace gala su contrincante. La conversación se desliza hacia la labor de los médicos y la pericia del doctor en concreto a la hora de haberle operado, y

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁶⁶ Alfonso Reyes explicó este efecto a propósito de Goethe: “Pues la simetría no es más que una forma de superstición o de magia. Los cuadros, los círculos, siempre fueron signos de los magos. Y las coincidencias —que son simetrías— siempre dieron motivo a supersticiones. Las cualidades del número perfecto de los pitagóricos resultan de su simetría solamente” (Reyes, *Obras completas I, op. cit.*, p. 88). En este caso la simetría viene dada por ese *déjà vu* que establece una circularidad en la distribución del material narrativo.

¹⁰⁶⁷ Tario, *Tapioca Inn, op. cit.*, p. 111.

entonces se produce un acontecimiento significativo: empieza a reproducir literalmente las palabras (parte de las cuales ya hemos citado aquí) que, en su exaltación, el personaje que protagonizaba la primera parte del relato dirigía al anciano doctor con quien mantenía una partida de ajedrez muy parecida. Dichos fragmentos van marcados en cursiva en el texto, incidiendo en la idea de otredad, de que se trata de algo que manifiesta la probable ocupación de ese cuerpo por parte de un alma ajena a él, producida a partir de un intercambio mientras ambos hombres se hallaban sobre la mesa de operaciones.

El discurso va haciéndose cada vez más entrecortado y el personaje se ensimisma cada vez más, como si hubiese entrado en una suerte de trance. Finalmente, ese flujo de conciencia verbalizado queda interrumpido y el hombre vuelve en sí, entreabriendo

los ojos, *como si despertara de un sueño*. Contempló el tablero, luego al doctor, su copa de oporto; por fin, el muro. En el muro se detuvo, mostrándose al parecer más confiado. Ya había anochecido. En su semblante adivinábase ahora una nueva expresión indefinida, como si temiera una agresión o algo por el estilo; como si él fuera un intruso, sorprendido casualmente en el fondo de un armario. Había asimismo en su mirada oblicua un no sé qué de canino, que al doctor no le pasó inadvertido. Sintió frío¹⁰⁶⁸.

El personaje, tras el episodio revelatorio, parece asumir finalmente su inusual destino con resignación y calma, e incluso con mayor disposición de ánimo que antes: “No se sentía mal; que recordara, pocas veces se había sentido tan juvenil y dispuesto. Podría haber continuado jugando al ajedrez toda la noche o bien iniciado un largo paseo nocturno por los jardines”¹⁰⁶⁹.

Las reflexiones en estilo indirecto libre que lo asaltan durante la noche de insomnio que sigue parecen apuntar en esa dirección. Sin embargo, el desenlace invita a concluir que el personaje claudica ante una situación que le supera y no puede afrontar un proyecto de nueva vida:

Media hora después de que despertaron los criados, el aya obesa y rubicunda, como una gran vaca holandesa, volvió del jardín con la impresionante noticia:

—El señor allí... ¡colgado!

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, pp. 117-118. Las cursivas son mías.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 118.

Por fortuna, nunca supieron los niños¹⁰⁷⁰.

En “Ciclopropano”, Tario se aparta un tanto de su querencia por lo grotesco aunado a cierto teriomorfismo para hallar un anclaje con lo que Marcel Brion contempla como “formes plus raffinées [du fantastique], qui correspondent aux inquietudes nouvelles, l’angoisse de l’inconnu, la curiosité et la peur en présence du ‘possible’, l’horreur de la foule, de l’entassement étouffant d’êtres ou d’objets, et l’horreur du vide, dont la vacance est prête à se remplir de formes ignorées”¹⁰⁷¹.

Este relato otorga algunos de los mejores momentos del libro y merece ser alineado con otras logradas muestras iberoamericanas de un motivo de invasión o intercambio de almas bajo el que subyace una de las claves de la extrañeza fantástica: la idea de que “le sentiment de l’étrange rend l’homme étranger à lui-même”¹⁰⁷². Dentro de esas muestras entrarían textos como “Lejana” y “Las armas secretas”, de Julio Cortázar, “La muerte de Capeto”, de Vicente Blasco Ibáñez, “El difunto yo”, de Julio Garmendia, *Anónimo*, de Ignacio Solares, o “La casa de azúcar”, “Cartas confidenciales” y “Keif”¹⁰⁷³, de Silvina Ocampo¹⁰⁷⁴.

Se trataría de uno de los principales motivos generadores del efecto *unheimlich*: la otredad en forma de alma ajena que se instala de forma no deseada como huésped en un cuerpo que no le corresponde y provoca una serie de estados de ánimo y situaciones

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 119. El desenlace en el que el personaje recurre al suicidio como única vía posible ante la aparente inescapabilidad del fenómeno fantástico o extraño y el convulsionamiento que este implica culmina relatos como “El Horla”; de Maupassant, “Carta a una señorita en París”, de Cortázar, o “En el insomnio”, de Virgilio Piñera.

¹⁰⁷¹ [“Formas más refinadas de lo fantástico, que corresponden a inquietudes nuevas, la angustia de lo desconocido, la curiosidad y el miedo en presencia de ‘lo posible’, el horror de la locura, del apiñamiento asfixiante de seres u objetos, y el horror del vacío, el cual está presto a poblarse de formas ignoradas”] (Brion, *L’Art fantastique*, *op. cit.*, p. 157)

¹⁰⁷² [“El sentimiento de lo extraño hace al hombre extraño a sí mismo”] (Louis Vax, *La séduction de l’étrange: étude sur la littérature fantastique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965, p. 13).

¹⁰⁷³ En este último caso, la transmigración es provocada conscientemente por el personaje de Fedora, quien desea cambiar de vida (literalmente) y para ello orquesta su suicidio y su reencarnación en una niña.

¹⁰⁷⁴ Fuera del ámbito hispánico, vertebramos relatos seminales de Poe como “Morella” o “Ligeia”, así como “Strabismus”, de Stefan Grabinski. Dentro del cine fantástico es capital en filmes como *Supernatural* (1933), de Victor Halperin, o *La reencarnación de Peter Proud* (1975), de John Lee Thompson. En el caso del cine mexicano, podemos hablar de una “reencarnación” parcial en *El espejo de la bruja* (1962), de Chano Urueta, pastiche de motivos góticos deudor, en parte, de *Los ojos sin rostro*, de Georges Franju, de la historia del pianista Orlac y, quizás, de otro filme mexicano previo: *El baúl macabro* (1936), de Miguel Zacarías. En la película de Urueta, el espíritu vengativo de una mujer envenenada por su esposo canaliza su venganza sobre su sustituta a través de sus manos, que le son transplantadas por error a la nueva cónyuge tras haber resultado desfigurada por el fuego a causa de la intercesión de la exmujer y de su madrina bruja.

desasossegantes. Correspondería a trazas de un pensamiento animista: el que supone “que las personas contienen almas que pueden abandonar su residencia y transmigrar a otros hombres”¹⁰⁷⁵. María Luisa Rosenblat señala acertadamente que “en cuentos como ‘Circe’, ‘Cuello de gatito negro’ y ‘Las armas secretas’, Cortázar presenta personajes que son víctimas de sus propias obsesiones e impulsos y que ellos mismos son los primeros en no comprender. En todos estos cuentos, los personajes están presentados como instrumentos de un plan total desconocido”¹⁰⁷⁶. Lo mismo pasa en “Ciclopropano”, pues la perplejidad del personaje se contagia al lector y ambos reciben la impresión de que lo sucedido obedece a un esquema a cuya clave interpretativa no tienen acceso, lo cual instaura ese “miedo metafísico” que David Roas expone como efecto de lo fantástico y neofantástico¹⁰⁷⁷.

Otros ejemplos que podrían sumarse a la nómina de narraciones menos conocidas pero tan representativas como otras citadas en lo que a esta temática se refiere serían el relato “Alienación”, de Dino Buzzati, el cuento de fantasmas “Los felices campos del otoño”, de Elizabeth Bowen –las mudanzas del tiempo y la nostalgia de un pasado edénico y difícil de asir permanentemente se aúnan a la presencia de la ocupación ambigua del alma de la protagonista en su espacio onírico por otra “alma”, con la desposesión y extrañeza subsiguientes– y la novela *Charlotte Sometimes* (1969), de Penelope Farmer, la cual inspiraría dos canciones de los años más góticos de la banda británica The Cure: la homónima “Charlotte Sometimes”, su cara B “Splintered in her Head”, y la posterior “The Empty World”.

En “El terrón de azúcar” acompañamos a dos reporteros afganos en pos de un personaje que podría engrosar la primera fila de *freaks* tarianos, todos ellos representativos de que a Tario “no le interesa contar nada que no sea una excepción de la regularidad humana. Sólo actos ‘Fuera de programa’, y con ellos conforma una galería de nítidas figuras que interpelan las zonas atávicas y profundas del lector”¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁵ Freud, *Tótem y tabú*, Madrid: Alianza, 1999, p. 93. En el filme *The Monster* (1925), de Roland West, el villano, un excirujano llamado Dr. Ziska, pretende conseguir mediante sus experimentos, encaminados a descubrir “el secreto de la vida”, el desplazamiento del alma de sus víctimas de un cuerpo a otro.

¹⁰⁷⁶ M^a Luisa Rosenblat, “La nostalgia de la unidad en el cuento fantástico: ‘The Fall of the House of Usher’ y ‘Casa tomada’”, en Fernando Burgos (ed.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid: Edi-6, 1987, p. 209.

¹⁰⁷⁷ Vid. Roas, *Tras los límites de lo real*, op. cit., pp. 96 y ss.

¹⁰⁷⁸ Alberto Paredes, *Figuras de la letra*, op. cit., p. 174.

No obstante, lo insólito en esta narración se revela finalmente como una “grotesca humorada”¹⁰⁷⁹.

Se trata de Monsieur Boissy, un enigmático y hermético anciano bretón (salvaguardado por los no menos herméticos muros de un castillo de “imperturbables torreones”¹⁰⁸⁰) de una proverbial longevidad, que ha sido empleada como reclamo publicitario de diversos productos. Las informaciones sobre su vida y actividades son diversas (y algunas sospechosamente inverosímiles), y la misión de los afganos es llevar a cabo periodismo de investigación y arrojar luz a ojos de la opinión pública sobre la figura del anciano. La moral de ambos personajes se ve minada a su llegada a la localidad donde reside Boissy por un clima que no parece auspiciar un desarrollo favorable de los acontecimientos:

Era un viento frío, desaforado, que golpeaba los ojos. Caminaron algunas calles, muy pálidos, sobrecogidos. En realidad y, pensándolo detenidamente, también al segundo repórter se le mostraba ahora el triunfo lejano e improbable. Tal vez si el tiempo fuera benigno. Mas aquel firmamento siniestro, aquel débil resplandor anaranjado y los habitantes de la ciudad, taciturnos y hostiles, le deprimían el ánimo, provocando en su espíritu no sé qué superstición desatinada. Los árboles eran viejos, negros y corpulentos. Los niños, semejantes en cierto modo a los árboles. Y los tejados eran también viejos, oscuros. De la estación del ferrocarril se alzó un humo maloliente y pardo que el viento arrastró por los portales, como un puñado de basura. Pisaban sobre una acera igualmente vieja y resbaladiza.

—Bien, ¡con que manos a la obra! —y qué voz tan titubeante la suya¹⁰⁸¹.

Aquí Tario juega con una arraigada convención gótica: “a chronic sense of apprehension and the premonition of impending but unidentified disaster”¹⁰⁸². No

¹⁰⁷⁹ Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., p. 161. En general, el sintagma “grotesca humorada” podría condensar la mayor parte del programa escritural de Tario en este libro que, en unas ocasiones con mayor fortuna que otras, muestra de forma más evidente que los otros la evidencia de que “la escritura de un excéntrico casi siempre está bendecida por el humor, aunque sea negro” (Sergio Pitol, “Los excéntricos son diferentes de los vanguardistas”, <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpitol3.html>, consultada el 24 de agosto de 2011). En este sentido, se ha hecho notar que la estructuración de los volúmenes de relatos tarianos se apoya “en un continuo vaivén entre la sorna y el destello. Este juego de sobresaltos apela además a una lectura no cómplice; el lector se manejará siempre en un territorio ambiguo, en donde los contrastes por fuertes se confunden. Como humorista, Tario se muestra serio en el delirio y delirante en el espacio íntimo” (Toledo, *El fantasma en el espejo*, op. cit., p. 55).

¹⁰⁸⁰ Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., p. 137. Su aura de inaccesibilidad y excentricidad lo asemejan a uno de esos millonarios heteróclitos encarnados por Orson Welles, como Kane en su Xanadú o Mr. Arkadin.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 138.

obstante, son recibidos con hospitalidad en el vasto castillo, y durante la cena del día de su llegada al mismo, pueden observar por primera vez a quien toman por Monsieur Boissy:

A la cabecera de la mesa —ocho o diez metros de manteles— hallábase un anciano pequeñísimo, totalmente calvo, vestido de rigurosa etiqueta, que comía con repugnante lascivia unos insignificantes trocitos de queso. A su lado, un criado con levita verde le limpiaba a intervalos la boca. Los afganos tuvieron un sobresalto. ¿Qué significaba aquello?

—Pero... Monsieur Boissy... ¡Monsieur Boissy, no lo esperábamos!—y el Segundo repórter se adelantó, entreabriendo con majestuoso estupor los brazos.

El viejecito cambió en voz baja unas palabras con el criado, indicándoles a los visitantes que se aproximasen. El espectáculo de cerca era impresionante: quinientos años o más¹⁰⁸³.

No obstante, el pequeño anciano se presenta como el nieto de la familia. Poco después hace acto de presencia su padre:

Una sombra efímera y luctuosa cruzó por los manteles. Los afganos se volvieron. Oh, y aquel nuevo espectáculo. Asustaba mirarlo: mil o mil quinientos años, por lo menos. Se pusieron en pie.

—Papá, saluda a estos señores.

Un viejecito de un metro cincuenta, también de rigurosa etiqueta, se sostuvo con los dedos los párpados. Otro criado fornido, de levita roja, lo seguía¹⁰⁸⁴.

Tras una velada grotesca con ambos personajes, al día siguiente los huéspedes tienen la oportunidad de entrevistar al patriarca Boissy, quien les proporciona prolijos datos acerca de su deambular por la historia. Hinchidos de orgullo por el deber cumplido, cuando descienden por la calzada central de la finca empiezan a ser tiroteados por los tres ancianos, quienes se mofan de ellos abiertamente mientras les disparan. El

¹⁰⁸² Ann Blaisdell Tracy, *The Gothic Novel 1790-1830: Plot Summaries and Index to Motifs*, Lexington: University Press of Kentucky, 1981, p. 3).

¹⁰⁸³ Tario, *Tapioca Inn*, pp. 141-142. La mención expresa a la inusualmente reducida estatura del personaje permite establecer conexiones con otros relatos que lindan con lo grotesco y lo fantástico en la literatura hispanoamericana a través de particularidades físicas extremas de los personajes, como “La sierva ajena” o “Historia desaforada”, ambos de Adolfo Bioy Casares, “Icera” de su esposa Silvina Ocampo (cuya protagonista, la niña epónima del relato, desea refrenar el proceso de su crecimiento), los gabinetes literarios de curiosidades creados por Juan Rodolfo Wilcock en *El estereoscopio de los solitarios* o *El caos* y, fuera de este ámbito, con una novela como *Memorias de una enana*, de Walter de la Mare.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 143.

periplo de los dos afganos y el incidente que sirve de colofón al mismo desvelan ante la opinión pública la enigmática longevidad de Monsieur Boissy como una mixtificación, “una grotesca humorada de siglo y medio”¹⁰⁸⁵ urdida por la familia a expensas de la credulidad del público y del amarillismo de la prensa que la ha abordado: el diario, que ambos protagonistas reciben por correo remitido por “la dinastía Boissy”, desvela que el cabeza de familia en cada generación ha ido ocupando por turnos el papel impostado de una misma persona, el Boissy nacido a mediados del XVIII y aún con vida según los falsos rumores.

El desenlace burlesco del cuento, confrontado con la gravedad con que los dos reporteros se toman su labor (reflejada en la consignación de todo tipo de detalles por escrito, marcada en el texto por la tipografía cursiva)¹⁰⁸⁶ establece una marcada ironía de cariz kafkiano. El hecho de que pertenezcan a una nación cuya historia ha sido dramáticamente manejada por otras potencias podría coadyuvar en ese sentido. No hay que obviar el hecho de que, al comienzo del cuento, en unos párrafos iniciales dedicados a evocar un anterior intento norteamericano fallido de aproximarse a la figura de Boissy, en boca de unos reporteros se vierte un significativo diagnóstico sobre la presunción de la política exterior estadounidense, una diáfana crítica de inmediatez poco usual en la narrativa tariana:

El norteamericano, en principio, supone siempre que Bretaña, Afganistán o Gales o cualquier país sobre la tierra es inevitablemente Hollywood. Que el universo entero, incluyendo a Júpiter, es Hollywood. Y que Wall Street tiene una longitud semejante a la Vía Láctea. Hay poderes relativos que los norteamericanos pretenden hacer pasar por absolutos, lo cual produce descalabros¹⁰⁸⁷.

En “El mar, la luna y los banqueros” asistimos al despertar de un absurdo liberador en el seno de las conductas de un protagonista colectivo: los pasajeros de un barco (el *Celeste Aída*) cuyo extravío en el mar despierta en ellos una “locura colectiva, espiritual y sutilísima, llena de sentido [...]”. Algo semejante en cierto modo a un jardín encantado con tritones, fuentes iluminadas, extrañas flores y especialísimos vapores, que se meciera seráficamente sobre las aguas. Un jardín, digamos, de reformadores

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰⁸⁶ El relato se cierra con la verbalización de una desoladora conclusión para ambos: “—Somos gente vulgar —se dijo—. ¡No cabe duda!” (*ibid.*, p. 165).

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 131.

sociales cuya ansiada hora había sonado”¹⁰⁸⁸. Así, el Celeste Aída se transforma en un trasunto de aquella “Nave de los locos” (*Stultifera navis*) que en los albores del Renacimiento vagaba por las aguas de los canales flamencos y los ríos renanos llevando su tripulación de locos, navegantes expulsados del mundo de los cuerdos. Fue tomada por El Bosco como tema de uno de sus cuadros (véase la **imagen 6** del apéndice), inspiró directamente la obra satírica homónima de Sebastian Brant y, probablemente, el *Elogio de la locura* de Erasmo, que contrapondría una disidencia mental a la sandez de algunas costumbres y asunciones de la época. Ese carácter iluminador de la locura y su potencial exaltador de la imaginación fue recogido siglos después por los surrealistas, a cuyas búsquedas, como vamos comprobando, Tario no es ajeno. A una significativa fracción de su obra podría aplicarse la definición más antigua del surrealismo, la que dio Marcel Raymond en 1933: “Le propre des surréalistes est s’être voulus rois d’un royaume nocturne, illuminé par des étranges aurores boreales, par des phosphorescences, des phantasmes émanant de l’insondable”¹⁰⁸⁹.

En parte compartiendo el enfoque foucaltiano, Antonio Risco elabora el paralelismo entre la razón y el discurso coactivo del poder, celebrando las corrientes estéticas situadas en oposición:

Contra la policía psiquiátrica que no aspira sino a producir estériles, conformistas, normalizando el desvarío mental en el peor sentido, se alza hoy la anti-psiquiatría, que será todo lo confusa y excesiva que se quiera pero que no por eso deja de revelarse certera en su denuncia. Como, en lo que toca a las artes, también lo fueron la revolución dadaísta y surrealista, con su precedente de un siglo antes, la romántica.

Estos tres movimientos se rebelaban contra los represivos modos que adoptaban las artes de su tiempo para tratar de liberar la imaginación, a la que en muchos casos se le concedía ciertamente una misión revolucionaria. Ya nos hemos referido suficientemente a aquellos modos autoritarios: uno de ellos –para los románticos– era el absolutismo clasicista, racionalista hasta la incongruencia y el absurdo, de las tres unidades teatrales, por ejemplo, y el otro –para dadaístas y surrealistas– lo era el realismo, otro nuevo disfraz de la razón más grosera, que pretendía basarse en el concepto de verosimilitud, cuando no puede existir un principio más relativo [...], las leyes de la verosimilitud eran

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 202.

¹⁰⁸⁹ [“Lo peculiar de los surrealistas es haber querido ser monarcas de un reino nocturno, iluminado por extrañas aurores boreales, por fosforescencias y fantasmas que surgen de lo insondable”] (citado en M^a Rosa Palazón Mayoral, *Reflexiones sobre la estética a partir de André Breton*, México: UNAM, 1991, p. 222).

impuestas tácitamente también por la clase dominante: era verosímil, en suma, lo que respondía a la visión del mundo, a las aspiraciones y a los temores de la burguesía¹⁰⁹⁰.

Sin embargo, y de manera análoga a lo que ocurre en *El ángel exterminador* buñueliano, la situación de postergación de incierto final y el aislamiento abocan a la degradación y la alienación en el cuento de Tario: “As fraquezas e aberrações humanas flutuam numa névoa freudiana, diáfanas, acerbadas ou corrosivas como no inesquecível ‘El Mar, la Luna y los Banqueros’ ou ‘La Semana Escarlata’”¹⁰⁹¹. El título del cuento, con esa coordinación de sintagmas nominales, ya conlleva un extrañamiento con la introducción de un tercer término inesperado en la enumeración (“los banqueros”).

Tapioca Inn se cierra con “La semana escarlata”, que es uno de los primeros cuentos del autor donde la impronta de lo policiaco se deja ver de forma más clara¹⁰⁹², así como el relato del libro que ha tenido mayor fortuna editorial posterior, ya que es el único rescatado del mismo en la antología española elaborada por Atalanta y, asimismo, da título a otra reciente compilación mexicana de relatos del autor, publicada por Lectorum en 2013. El relato se inicia narrando el inicio de un período de enigmáticos crímenes (la “semana escarlata” que bautiza el cuento). La elección periodística de dicho sintagma es explicada por el narrador, no sin ironía alusiva al morbo malsano del público, en los siguientes términos:

El pueblo, alentador sumiso de toda suerte de cataclismos, aceptó el patronímico con gusto y en cierto modo con orgullo. Todos los posibles infortunios, las conmociones de peso, las calamidades humanas deben ser presididas por títulos adecuados que correspondan en intensidad y fonética a la gravedad misma de la catástrofe. De este

¹⁰⁹⁰ Risco, *Literatura y figuración*, op. cit., p. 231.

¹⁰⁹¹ [“Las franquezas y aberraciones humanas fluctúan en una niebla freudiana, diáfanas, acerbadas o corrosivas como en el inolvidable ‘El mar, la luna y los banqueros’ o ‘La semana escarlata’”] (reseña a *Tapioca Inn* en *Américas*, vol. 5, p. 38).

¹⁰⁹² Se podría afirmar que este relato y “Aureola o alvéolo”, ambos de *Tapioca Inn*, inauguran “lo que se puede llamar el ciclo ‘fantástico policial’ de Francisco Tario” (Ignacio Ruiz Pérez, “De lo policial a lo fantástico...”, art. cit., p. 126), el cual se ha visto engrosado recientemente con la publicación de algunos textos que permanecían inéditos en un baúl familiar. La denominación usada por Ruiz Pérez ha sido utilizada por otros críticos para referirse a los relatos donde la narrativa policial y la fantástica confluyen vía sus puntos de contacto en el arco de la 2ª mitad del XIX, cuando se gesta lo que se llama “el fantástico detectivesco. Ya no solo se quería presentar la existencia de enigmas, sino también descifrarlos. Hay que reconstruir los datos para entender qué pasó y, a la vez, dejar en suspenso las expectativas del lector. El espíritu de análisis al estilo de *Los crímenes de la calle Morgue*, de Poe, más la aplicación del criterio científico sobre los hechos impulsarían lo fantástico policial” (López Martín, op. cit., p. XXI).

modo y, por deducciones muy lógicas, la víctima se siente reivindicada, enaltecida, justificada, digamos, en su sangrante tortura.

“La Semana Escarlata” implicaba, pues, de hecho algo especialmente importante que expresaba a maravilla el terror e incertidumbre en que vivía la ciudad por aquellos días. Incluso, en el extranjero llamaría la atención el asunto. Y eso estaba bien, desde luego. Como que aligeraba la angustia, exhibiendo abierta la herida por donde una ciudad de noventa mil habitantes respiraba ahogadamente, con los dedos helados de frío¹⁰⁹³.

De forma paradójica, la dramática alerta parece inyectar una vida insospechada y disipar el tedio de los ciudadanos, operando una transfiguración de la realidad que abarca a todos en su diversidad, como plasma la enumeración inicial del párrafo:

Comerciantes y lecheros, abogados y amas de cría, plenipotenciarios y cadetes, agentes de Bolsa, verduleras, sintieron como por encanto transportados a un reino diferente y nebuloso donde la vida y la muerte, el viento y la lluvia, los pagarés y las flores ofrecían aspectos ignorados y misteriosos. Los rostros perdieron su habitual mueca de fastidio, ennobleciéndose con unas cuantas líneas de abstracción y recogimiento. Un silencio especial presidía las tertulias y aun los teatros. Una dignidad aristocrática caracterizaba a las escenas callejeras. Los más simples desahogos de la burguesía —el cobro de una factura, un accidente automovilístico, una boda— ofrecían al espectador aguzado cierta dolorosa renuncia, un íntimo orgullo heroico, sumisión fatal al Destino. Haber sobrevivido a la trágica Semana Escarlata significaba de por sí ya un título. Haber sido comparsas de tamaño acontecimiento implicaba una superioridad manifiesta sobre el resto de los transeúntes del globo terráqueo¹⁰⁹⁴.

El adyacente “escarlata” obedece a una hipálage que toma como punto de partida el color de la sangre vertida por el asesino, presentado como un “enajenado mental” que, no obstante, burla las pesquisas policiales, generando testimonios acerca de su “invulnerabilidad” y de las peculiares circunstancias de algunas de sus acciones, como el hecho de que una de sus víctimas se hallase en una habitación cerrada y ninguna de las posibles entradas mostrase señales de haber sido abierta o forzada (un caso similar al narrado en *El misterio de la habitación cerrada*, de Gaston Leroux). En este punto resulta difícil no establecer alguna analogía con la escurridiza figura de Jack el

¹⁰⁹³ Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., pp. 217-218.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 218.

Destripador y la befa que manifestó a través de sus supuestas cartas hacia la infructuosa labor de la policía.

La noche aparece nuevamente como negativo de las seguridades diurnas y como ámbito de lo secreto y opaco, con vínculos semánticos asociativos a lo tanático y lo frío¹⁰⁹⁵, con una vehemencia que en la narrativa tariana no existía desde los cuentos de *La noche*, lo que viene reforzado por la personificación final:

Tan pronto caía el sol y las nocturnas sombras invadían el espacio, hombres, mujeres y niños se enclaustraban entre sus muros, permanecían al acecho de cualquier indicio y se pasaban la noche tiritando de frío. [...] Negras tinieblas, como la noche misma, envolvían a aquellos inexplicables excesos, realizados sin razón ni objeto por los cuatro puntos cardinales de la ciudad escarlata. Ágil, alada, en sucesivos vaivenes, la Muerte se columpiaba caprichosamente sobre las indefensas cabezas de los ateridos ciudadanos¹⁰⁹⁶.

Siguiendo las convenciones del género negro, del cual algunos relatos de Tario como “La semana escarlata” podrían considerarse ejemplos *sui generis*, un detective va a tener que enfrentarse, casi sin el auxilio de fuerzas que no sean las suyas propias, al reto de esclarecer los hechos. El narrador nos ofrece un breve retrato del mismo: “El detective Galisteo, al frente de una parvada de agentes menores, fue designado comandante en jefe de la frenética cruzada. Tratábase de un hombre alto, ponderado y activo, gran experto en Criminología, de precisa inteligencia y aspecto por demás

¹⁰⁹⁵ En el relato el clima suele ofrecer una faz convulsa que acompaña lo tumultuoso de los sucesos, de un modo similar a como se emplea en los relatos protagonizados por Sherlock Holmes, donde suele trasuntar la agitación de “those great elemental forces which shriek at mankind through the bars of his civilization, like untamed beasts in a cage” [“esas grandes fuerzas elementales que gritan a la humanidad a través de los barrotes de su civilización, como bestias salvajes en una jaula”] (Arthur Conan Doyle, *The Adventures of Sherlock Holmes*, Oxford: Oxford’s World Classics, 1998, p. 103).

¹⁰⁹⁶ Tario, *Tapioca Inn*, *op. cit.*, p. 220. En este pasaje queda reflejado ese hiato entre noche y día que ya hemos abordado en páginas previas: “Cuando la noche se abre paso inaugurando una situación anímica totalmente distinta, comprendemos que un nuevo ciclo emocional se produce en el cuerpo y en el alma. Hay una cultura del día y una cultura de la noche. La primera se ofrece para el incesante trabajo de las horas, la racionalidad asumida como tal, la vigilante contemplación de los sentidos. La noche, en cambio, es la voluntad irrefrenable, la atracción del abismo, el gesto desesperado del suicida, la herida de amor, el acoso del criminal, la ansiedad del mendigo, la celebración y la fiesta. [...] El día es un ejercicio detallado y riguroso de racionalidad; la noche, al revés, es una práctica alucinada del misterio irracional. Lo que el día muestra y ofrece en múltiples contornos, la noche lo transmuta en ‘otra’ realidad, en otros vínculos imaginarios. La sustancia de que está hecha la noche es, desde luego, muy diferente a las sonoridades y a los resplandores diurnos. Toda su carga simbólica y sus complejas interrelaciones entre los seres alados y atormentados que la habitan, permanece en constante transformación” (Santaella, *Breve tratado de la noche*, *op. cit.*, pp. 10-11).

sombrío”¹⁰⁹⁷. Aquí disponemos de un ejemplo de las descripciones tarianas, normalmente sucintas y centradas en pocos pero significativos adjetivos cuando de seres humanos se trata. En este caso arroja una luz positiva sobre el personaje, otorgándole cualidades que pueden suponerse necesarias para el esclarecimiento de los hechos.

Las pesquisas que inicia no dan fruto durante tres días en que el asesino no actúa, pero al cuarto vuelven a tener noticias de él. Se nos presenta entrecomillada la crónica de su nuevo asesinato, el de una chica de 19 años que acude a un baile de disfraces con su novio¹⁰⁹⁸. Allí, se ve imantada por un extraño: “Y de súbito, un disfraz ante ella: el enigma. ¿Quién es? ¿Cómo es? ¿Qué pretende? Tan divertido. La sigue a lo largo de toda la pieza. Por entre unos cartones lívidos y sucios, dos ojos apasionados y oscuros”¹⁰⁹⁹.

La elección del disfraz por parte del extraño tiene obvias implicaciones, y la perplejidad de la muchacha se refleja en las preguntas retóricas que se formula. Al principio es obvio que contempla la aparición como un divertimento, pero eso cambia radicalmente cuando, después de que el novio se ausente momentáneamente para ir a buscar una copa de vino con la intención de intimar físicamente con ella, la chica se vea sorprendida a solas por el enigmático personaje, cuya aproximación no deja de presentar claras implicaciones eróticas¹¹⁰⁰ y, a la postre, vampíricas:

¹⁰⁹⁷ Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., p. 220.

¹⁰⁹⁸ La mascarada o el carnaval como ámbitos propicios a la manifestación de lo fantástico o, al menos, de lo extraño, debido al velamiento y al desplazamiento de las identidades y de los referentes cronotópicos, gozan de una larga tradición literaria ejemplificada por textos como “La máscara de la muerte roja”, de Poe, “El hombre que vendió su cuerpo al diablo”, de Antonio de Hoyos y Vinent, “Los agujeros de la máscara”, de Jean Lorrain, “La noche de máscaras”, de Antonio Ros de Olano, “La mascarada de Howe”, de Nathaniel Hawthorne, “La máscara del dominó negro”, de Miguel Sawa, una sección de *Visiones de neurastenia* de Wenceslao Fernández Flórez, *El sueño de los héroes*, “Historia prodigiosa” y “Máscaras venecianas”, de Adolfo Bioy Casares, o los episodios finales de *El lobo estepario*, de Hesse. Donald H. Crosby define el baile de máscaras como “that arena of the fantastic so congenial to Romantic imagination” [“ese escenario de lo fantástico tan ligado a la imaginación romántica”] (“Schumann and German Romanticism”, en *Forms of the Fantastic*, op. cit., p. 6). La protagonista de la película *Dainah la métisse*, que contiene en su metraje una secuencia de baile de máscaras resueltamente expresionista, explica la sugestión liberadora de este tipo de celebraciones y el relajamiento de la autocensura que hacen posible: “Todo es posible cuando te escondes tras una máscara. Todo está permitido, todo vale, solo es responsable tu otro yo” (Jean Grémillon, *Dainah la métisse*, Francia: Gaumont-Franco Film-Aubert, 1932). La mención al “otro yo” y sus acciones resulta altamente significativa en el contexto de análisis de este cuento, pues precisamente es el “otro yo” de un personaje el que toma las riendas en este caso y comete un acto que, entre otros, no sería capaz de realizar bajo la vigilancia de la conciencia y de la consciencia.

¹⁰⁹⁹ Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., p. 222.

¹¹⁰⁰ El expresionismo cinematográfico dio lugar a una película de 1920, ahora perdida, que adaptaba la mencionada novela de Stevenson y tomaba su título del dios bifronte Jano, paradigmático de la dualidad: *Der Januskopf*, dirigida por Murnau y protagonizada por Conrad Veidt.

Cuando el novio desaparece, la cara gris se presenta. Ya lo sabía ella. Y que la toman así, por su tibio brazo, huyendo. Recuerda algo de golpe: los periódicos. Va a gritar, mas se lo impiden atenazándole la boca. Y un pensamiento fortuito: “Van a asesinarme”. Besos, besos, a través del cartón humedecido. Labios fríos —sin vida, deduce ella. No se entregará, si de esto se trata. Pierde el gorro de almirante, su novio no regresa con las copas. Se sofoca, la ahogan. Y comprende que su vida está en peligro.

—Dime, ¿no sientes la Primavera?

Y algo helado, punzante, que le atraviesa el pecho. A poco, un líquido caliente que le desciende hasta el vientre. Fuente roja y abundante de la cual el asesino bebe. Me estoy muriendo —dice, cree. Palpa su sangre, ya sin fuerzas. Y se abandona. Mas al abandonarse, se desmaya¹¹⁰¹.

El enmascarado parece obedecer a “esa suerte de sonambulismo con que nos llama el deseo”¹¹⁰², mostrándose como una entidad muy similar a esos *lustmörder* (criminales sexuales) que alcanzaron un elevado protagonismo en el arte expresionista de la República de Weimar (el más famoso de los cuales sería “El vampiro de Düsseldorf”, inmortalizado cinematográficamente por Fritz Lang con el rostro de Peter Lorre). Como ellos, muestra algo que tienen en común distintos tipos de villanos góticos (tres, según Punter: el vagabundo, el vampiro, y el buscador): “all have desires which are socially insatiable; that is to say, their satiation would involve social disaster, as well as transgression of boundaries between the natural, the human and the divine”¹¹⁰³.

Los adjetivos calificativos que concretan el aspecto del asaltante (gris, fríos...) inciden en esas connotaciones vampíricas, y más aún la referencia a su ingestión de

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 223. El ataque guarda ciertos paralelismos con el supuestamente efectuado por Spring Heeled Jack, un personaje victoriano de tintes demoníacos que protagonizó algunos sucesos que hoy adscribiríamos a lo que denominamos “leyenda urbana”. Una de las primeras víctimas de sus ataques sería una sirvienta llamada Mary Stevens, quien explicó haber sido asaltada por una extraña figura que emergió desde un callejón y, tras inmovilizarla y empezar a besarla, le rasgó las ropas y la palpó con manos “cold and clammy as those of a corpse” [“frías y húmedas como las de un cadáver”] (citado en Michael Newton, *The Encyclopedia of Unsolved Crimes*, New York: Infobase Publishing, 2009, p. 353). Asimismo, en el mencionado cuento “La máscara del dominó negro”, de Miguel Sawa, el protagonista conoce en una mascarada a una enigmática mujer, la cual siente un constante frío y se queja de ello (descubrimos finalmente que se debe a que es una muerta), lamentándose de sufrir “un frío de muerte” (Sawa, “La máscara del dominó negro”, en David Roas y Ana Casas (eds.), *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia: Menoscuarto, 2008, p. 80).

¹¹⁰² Negroni, *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁰³ [“Todos tienen deseos que son socialmente insaciables; esto es, su consecución implicaría el desastre social, así como la transgresión de fronteras entre lo natural, lo humano y lo divino”] (Punter, *The Literature of Terror*, *op. cit.*, p. 120).

sangre. Su irónica pregunta sobre la primavera parece recoger el tópico (rastreado ya en la antigüedad y presente en el *totus floreo* goliárdico medieval) identificador de la juventud y el amor con dicha estación del año, pero en este caso no acompaña una celebración de la vida, sino un acto erótico-tanático en el que la joven resulta sacrificada¹¹⁰⁴.

Tras el crimen y la impotencia de la policía para resolverlo (la cual motiva burlas periodísticas), el detective Galisteo recibe la máscara¹¹⁰⁵ del mencionado asesinato junto a una misiva escrita por Rómulo Pimentel, tío de la chica, profesor de música “de 58 años, soltero e hipocondríaco”¹¹⁰⁶, donde este se confiesa autor de los crímenes y se entrega, emplazando al detective para una cita en su domicilio. Al principio, Galisteo no da crédito a lo que dicha carta dice y la califica como “¡Indignante burla!”¹¹⁰⁷, pero comienza a oscilar entre el escepticismo y cierto convencimiento de su posible veracidad:

Galisteo dio un salto, soltando sin proponérselo la extravagante carta. Rómulo Pimentel: tenía ese nombre como un clavo hundido en lo más secreto del cráneo. Rómulo Pimentel: había sospechado de él en un principio, aunque después lo había olvidado. ¿Sería posible? Pero, no; era infantil la denuncia. El mismo, Rómulo Pimentel, se le había presentado hacía unos días para decirle:

—Mi sobrina Laura ha sido asesinada. ¡Exijo justicia cuanto antes!¹¹⁰⁸

La descripción del anodino domicilio del profesor arroja equivalencias con la personalidad de su dueño, un hombre aparentemente apocado¹¹⁰⁹ que, al recibir la visita del investigador, niega que la epístola sea de su autoría, así como toda implicación en los asesinatos. Galisteo decide ponerlo bajo custodia de algunos de sus hombres.

¹¹⁰⁴ El carnaval es época de desinhibición carnal confrontada a la Cuaresma. Tal vez aquí subyazga asimismo el rito pagano recreado por Igor Stravinsky en *La consagración de la Primavera*, en el cual una muchacha baila hasta morir ante un consejo de ancianos, entregándose a un sacrificio propiciatorio.

¹¹⁰⁵ Según Clive Barker, la máscara es, genéricamente, “tanto un medio de ocultamiento como uno de confesión. Cubre lo humano y revela lo inhumano. El hombre desaparece y una criatura de proporciones míticas lo reemplaza: algún demonio o divinidad, una inteligencia terrible” (“Prólogo” a Doug Bradley, *Monstruos sagrados: Grandes actores y sus caracterizaciones en la historia del cine de terror*, Madrid: Nuer, 1998, pp. 7-8).

¹¹⁰⁶ Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., p. 221.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 224.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 225.

¹¹⁰⁹ En la literatura detectivesca victoriana los criminales, con frecuencia, suelen ser personas de clase media, de vidas apacibles.

Durante ese período, los crímenes parecen desaparecer y la ciudad recobra su anterior lustre, mientras que Pimentel parece consumirse paulatinamente en una suerte de arresto domiciliario que considera infundado, pero poco después una nueva muerte cruenta desbarata los esquemas mentales de la comunidad y vuelve a convulsionar la casi recién reconquistada calma. El Inspector exige explicaciones a Galisteo y sus hombres y, tras visitar el domicilio de Pimentel, gravemente enfermo, se indigna y decide despedir al detective y a todos sus hombres, al tiempo que siguen ocurriendo hechos extraños y el misterio no es esclarecido por sus sucesores.

Galisteo resuelve hacer una visita al ya casi agonizante Pimentel, quien le da un legajo de papeles donde presiente que hallará la solución al enigma. Tras la lectura, queda vivamente afectado y concluye que el profesor es inocente y se halla perturbado en sus facultades mentales, arrojando posteriormente al fuego el documento. Las últimas palabras dedicadas en estilo indirecto libre a las reflexiones del personaje – “Hermosa vida, y tan oscura”¹¹¹⁰– condensan de algún modo la idea, ya insinuada en las páginas de este estudio como una noción muy presente en la literatura de corte fantástico y gótico, de la existencia humana como una suerte de iceberg que descansa sobre amplias zonas de sombra.

El resto del relato está dedicado a la reproducción de esas páginas, escritas a modo de diario, cuyo marco de la cita (que parece presentarlos como algo meramente anecdótico o carente de relieve) establece un contraste irónico con los hechos insólitos que se van perfilando paulatinamente en ellos, y que apuntan al deslizamiento en la convencional vida del profesor de uno de los motivos recurrentes en la historia del relato fantástico: la contaminación de la realidad por el sueño¹¹¹¹, listada por Borges y condensada de forma ejemplar en unas pocas líneas de Coleridge que el argentino tomó como base de uno de sus ensayos. Recordemos: “If a man could pass through Paradise in a dream, and have a flower presented to him as a pledge that his soul had really been there, and if he found that flower in his hand when he awoke – Aye! and what then?”¹¹¹². Si bien, en el caso del profesor Pimentel, su aventura onírica no va a ser un

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 237.

¹¹¹¹ Se trataría de un movimiento parecido a aquello a lo que Nerval aludió como “vertimiento del sueño en la vida real” (*Aurelia, o el sueño y la vida*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1982, p. 25).

¹¹¹² [“Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?”] (Coleridge, *Selected Poetry and Prose*, London: The Nonesuch Press, 1933, p. 189). Uno de los primeros escritores en manejarlo con maestría fue Gautier en relatos como “La muerta enamorada” o “Arria Marcella”,

tránsito paradisíaco, sino más bien el descenso a un particular infierno que comienza manifestándose a través de secuelas físicas en la vigilia de lo que experimenta durante el sueño¹¹¹³, desvelando de manera literal aquello que Yurkievich, en una cita que ya hemos reproducido, atribuía al quehacer literario de la modernidad: “las acometidas del fondo insumiso, la historia soterrada que los sueños exhuman”¹¹¹⁴. “La semana escarlata” ejemplifica eficazmente la producción de lo narrativo propia de lo fantástico clásico, la cual “supone la puesta en escena de dos órdenes (la ficción respecto a la realidad, o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el Doble respecto al Yo, etc.) y un límite, que las separa e interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la transgresión de ese límite”¹¹¹⁵.

En un determinado momento, el profesor se ve turbado por el significativo afloramiento –durante un sueño en el que comparte un picnic con su sobrina Laura (cuyo asesinato se hallaba pormenorizadamente detallado en páginas anteriores del relato)– de un virulento e inesperado deseo erótico hacia la chica, que le resulta difícil controlar y motiva un dilema interno: “Algo en mi interior me empujaba violentamente

inaugurales de una línea donde se ubicaría “La semana escarlata” (junto al mencionado “Las ruinas circulares”, de Borges, “La noche boca arriba” de Cortázar, o la novela *The Lathe of Heaven*, de Ursula K. Le Guin, cuyo protagonista tiene “sueños efectivos” que pueden transformar la realidad). En esta tradición, “les effets de merveilleux, d’étrangeté ou de fantastique seront recherchés en mettant en scène les rencontres, les inclusions, les échos, les transformations de toutes sortes que les écrivains inventeront pour explorer les interfaces de ces deux univers ainsi que les conséquences que ces rencontres impliquent” [“los efectos de lo maravilloso, de lo extraño o de lo fantástico serán buscados poniendo en escena los reencuentros, las inclusiones, los ecos, las transformaciones de todo tipo que los escritores inventaron para explorar las intersecciones de estos dos universos así como las consecuencias que estos encuentros implican”] (Roger Bozzetto, *Passages des fantastiques: des imaginaires à l’inimaginable*, Provence: Publications de l’Université de Provence, 2005, p. 51).

¹¹¹³ Se trata de aquello que no solo “adhiere y se insinúa hacia la vigilia” (Cortázar, *Los relatos*, 3. *Pasajes*, op. cit., p. 105) como en “Lejana” de Cortázar, sino que se impone físicamente en ella de modo insólito.

¹¹¹⁴ En un cuento de Amparo Dávila, “La rueda”, la desasosegante pesadilla que sufre la protagonista también parece responder al anticipo de un ulterior encuentro con su novio fallecido, con lo que se produciría un bucle (puesto no obstante en suspenso por el desenlace trunco que mantiene la duda del lector) erosionador de las lindes entre ambos dominios.

¹¹¹⁵ Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, op. cit., p. 40. En “Los sueños de Leopoldina”, de Silvina Ocampo, la anciana nombrada en el título, además de anunciar el clima y saber localizar los frutos (pese a no haber salido de su domicilio en treinta años) tiene el poder de que se materialicen en el mundo real los objetos con que sueña (algo parecido a lo que sucede en el mundo borgiano de Tlön, donde se pueden materializar ejercitando el pensamiento unos objetos llamados *hrönir*, o en el caso de los llamados “tulpas” del budismo, creados con la fuerza del pensamiento). Dos jóvenes, Leonor y Ludovica, quieren aprovecharse del don de Leopoldina y le piden que sueñe “con algo que sirva para algo” (Ocampo, *La furia y otros cuentos*, Madrid: Alianza Tres, 1997, p. 152), como joyas o automóviles, pues ella sueña con piedras, plumas o ramas, que no mitigan la codicia de las dos muchachas. En otro relato de la argentina, “El impostor”, hay un personaje (Luis Maidana) cuyos sueños parecen predecir la realidad o determinarla de alguna forma.

hacia ella, y, algo, a la vez, en mi conciencia me aconsejaba ser reflexivo y cauto”¹¹¹⁶. Esta confrontación cismática se va a ir acrecentando de manera traumática en jornadas posteriores, en las que el texto va convirtiéndose en un diario de sueños y desesperadas glosas a los mismos¹¹¹⁷, a medida que el personaje se va percatando de que estos dejan su impronta cada vez más dramática en el mundo real¹¹¹⁸.

La visita que durante el sueño hace al cuarto de la chica es vivida por ella como algo real, y así se lo hace saber a él con disgusto la mañana siguiente, de modo que lo que en un principio se reduce a las mencionadas secuelas físicas de un golpe, al barro de procedencia inexplicable en sus botas o la pérdida de dinero en juegos de azar a los que se entrega en sueños, da paso al asesinato, y así va registrando en dicho diario los diferentes homicidios de la “semana escarlata”, atribuyéndose la autoría de los mismos, que comete mientras duerme en su cama y, a partir de un determinado momento, a pesar de encerrarse con llave en el cuarto a fin de descartar la hipótesis del sonambulismo¹¹¹⁹.

El diario da cuenta de la habitual soledad de la víctima de lo fantástico¹¹²⁰ y de la progresiva desintegración de su integridad mental y física, así como de la duplicidad

¹¹¹⁶ Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., p. 239.

¹¹¹⁷ El recurso al diario como transmisión diferida o confesión por parte de un narrador (cuya fiabilidad puede quedar en entredicho) de un proceso de confrontación con la otredad fantástica (en la que este sale normalmente derrotado o muy mermado en sus capacidades) cuenta ya con un largo aliento en la tradición fantástica, estando presente, con variantes, en autores tan capitales como Bram Stoker, Lovecraft, Maupassant, Gogol, William Hope Hodgson o Cortázar.

¹¹¹⁸ En la historia del cuento fantástico, “La semana escarlata” compartiría la idea del crimen acaecido en sueños que se hace efectivo en la realidad extraonírica con la narración “Pale blue nightgown”, de Louis Golding. Por su parte, en el cuento “La casa de la medianoche”, de William F. Harvey, también aparecen sueños que traducen o anticipan oblicuamente los sucesos de la vigilia, aunque sin ejercer una acción directa sobre los hechos de esta última en la medida en que tiene lugar en “La semana escarlata”. Sucede esto, asimismo, en la película *Asesinatos en la calle Morgue* (1971), pastiche cinematográfico gótico dirigido por Gordon Hessler.

¹¹¹⁹ El asesinato ficcional cuyo efecto se traslada al mundo real vertebró la trama de las numerosas películas de la saga *Pesadilla en Elm Street*, así como otro ejemplo cinematográfico en el que, no obstante, no se explota el marco del sueño, sino el de la realidad virtual. Se trata de *Brainscan* (1994), de John Flynn, donde un mefistofélico personaje ofrece a un adolescente un avanzado videojuego basado en dicha tecnología para combatir su hastío. Los problemas empiezan cuando, tras cometer un asesinato amparado por la seguridad del simulador, descubre que este ha tenido lugar en la realidad. Todo esto se remonta a los orígenes de la fantasía literaria con relatos como el cuento chino “La sentencia”, recogido por Borges, Bioy y Ocampo en su *Antología de la literatura fantástica*: en él, la fatalidad persigue a un dragón que resulta muerto por Wei Cheng, ministro del emperador, durante el sueño de este. Wei Cheng había sido entretenido por el monarca a fin de que el dragón estuviese a salvo, pero es vencido por el sueño durante una larga partida de ajedrez.

¹¹²⁰ Dicha soledad se manifiesta expresamente, aunada a la desorientación vehiculada por el tonema interrogativo, en apreciaciones como estas: “¿Qué puedo hacer? ¿Qué resolución tomar? ¿A quién debo dirigirme? Una soledad que ningún ser humano ha conocido se apodera de mi ánimo y rompo a llorar” (Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., p. 242); “Nosotros, miserables seres humanos, que cuando realmente es indispensable nunca nos podemos ayudar...” (ibid., p. 244); “¿Qué debo hacer, ahora sí? ¿Adónde debo

que comienza a signar su existencia: mientras está despierto es el afable profesor Pimentel, que mantiene el dominio de su *ego* sobre su *id* y se atormenta por los actos que comete al dormir. Pero, durante las horas de sueño, llega a convertirse en un asesino irrefrenable, inasequible a las barreras morales y dominado por una freudiana pulsión de muerte¹¹²¹, lo cual sitúa en primer plano la configuración de la identidad propia del gótico: “the self that acts in a Gothic fashion, the self that brings onto the stage of the real the most violent of fantasies, must be *another* self; it must be a self that, after the fashion of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, is somehow disconnected, dislocated from us”¹¹²².

Esa pulsión mencionada estaría detrás no solo de Hyde, sino también de otros iconos ineludibles de la literatura gótica, como Drácula o el doctor Frankenstein y su criatura, sin ir más lejos. Estos

remiten a instancias que son todas ellas anteriores a la conciencia, a la capacidad de arbitrio, a fuerzas irresistibles para las que la conciencia es solo, y en el mejor de los casos, un vehículo provisional. Lo constitutivo de esa fuerza que cabe llamar, desde luego, inconsciente, es su tendencia infinita hacia una satisfacción imposible de alcanzar, su irrefrenable e insaciable deseo que no encuentra límite, que avanza alimentándose de sí y que al hacerlo genera destrucción y muerte¹¹²³.

ir? ¿A quién recurriré? ¿Contra quién puedo clamar? Solo, en mitad de este infierno que me consume, escasamente acierto a escribir. Mas escribir es hoy por hoy mi único consuelo, mi única compañía, el único sentido de esta horrible y atroz vida mía” (*ibid.*, pp. 244-245); “Estoy perdido. Bajo una maldición bíblica” (*ibid.*, p. 247).

¹¹²¹ En las horas nocturnas se literaliza para él el dictamen de Freud en *El yo y el ello* sobre la pérdida de potestad del *ego* en su propia morada, recuperado por Paul Ricoeur cuando señaló en su comentario al legado freudiano que “el hombre que ya sabía que no es el señor del cosmos ni el señor de los vivientes descubre que ni siquiera es el señor de su psique” (Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México: Siglo XXI, 1983, p. 373). Hay otro relato hispanoamericano próximo en algunos de sus planteamientos a “La semana escarlata”: se trata de “Miedo”, del puertorriqueño Jaime Martínez Tolentino. En él, la anciana doña Manuela, quien vive prácticamente en la reclusión y el abandono, sucumbe presumiblemente a la irrupción nocturna de entidades procedentes de sus pesadillas, a la corporeización de contenidos psíquicos fuera de su sanción racional (*vid.* Martínez Tolentino, *Cuentos fantásticos*, Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1983).

¹¹²² [“El yo que actúa a la usanza gótica, el yo que traslada al escenario de lo real las fantasías más violentas debe de ser *otro* yo; debe de ser un yo que, a la manera del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, está de alguna manera desconectado, dislocado de nosotros”] (Punter y Byron, *The Gothic, op. cit.*, p. 290). En una adaptación cinematográfica de dicha obra, *Mi nombre es sombra*, de Gonzalo Suárez, el doctor Octavio Beiral, correlato hispano del Jekyll originario, teoriza expresamente sobre esto: “Hay alguien que comparte el habitáculo de nuestro cuerpo y que acaba vengándose cuando no se le da la oportunidad de expresarse. Ese es el origen de toda enfermedad” (Gonzalo Suárez, *Mi nombre es sombra*, España: Ditirambo Films, 1996), culpando de ciertas dolencias, como hacía Parfrey en el pasaje reproducido en páginas anteriores, al cisma con respecto a “la parte maldita” a la que aludió Bataille.

¹¹²³ Serrano Marín, *op. cit.*, p. 91. Para Deleuze y Guattari, “el gran descubrimiento del psicoanálisis fue el de la producción deseante de las producciones del inconsciente” (*El Antiedipo. Capitalismo y*

Esa convivencia de personalidades tan dispares, incluso opuestas, dentro de un mismo individuo ha interesado a los cultivadores de lo gótico y lo fantástico desde temprano, enseñoreándose de una novela fundamental (y, en cierta manera, fundacional) como la ya aludida *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*¹¹²⁴ y de una película mexicana muy próxima cronológicamente a este relato, realizada por el tan afín a lo gótico Juan Bustillo Oro. En efecto, *El hombre sin rostro*¹¹²⁵ narra la historia de un policía con doble personalidad, que acaba desvelándose como el asesino de mujeres al que quiere atrapar. En la cinta son abundantes las referencias a profundidades psíquicas donde hay un monstruo encadenado, al abismo, a los sueños y a los instintos reprimidos que cobran venganza¹¹²⁶. Esta línea temática se prolonga hasta el mundo del cómic de terror con ejemplos como “La cuchillada”, sobre un individuo que parece desconocer su segunda vida criminal como Jack el Destripador¹¹²⁷ o, en la ficción televisiva contemporánea, en el personaje de Dexter Morgan y su “oscuro pasajero”, en la serie *Dexter*, o en el Bob de *Twin Peaks*.

Ello nos lleva a la teoría, ya formulada en la Antigüedad, del *homo duplex* (de que el hombre es doble). Precisamente esta se enuncia de forma explícita en *Aurelia* de Nerval como “una idea terrible” e intrusiva:

–El hombre es doble –me dije.

esquizofrenia, Barcelona: Paidós, 1985, p. 31), aunque ambos denuncian que operase un ocultamiento de otro jaez sobre esa “máquina deseante” que había destapado.

¹¹²⁴ También una idea semejante alimenta la corrupción escondida bajo una pátina inmarcesible de belleza y juventud en *El retrato de Dorian Gray*, lo que se ha leído como una voluntad de aludir a las vidas ocultas de los puritanos caballeros de la era victoriana.

¹¹²⁵ El filme supondría una aclimatación mexicana de la corriente psicoanalítica en boga en el Hollywood de los cuarenta, que daría muestras como *Recuerda* (1945), de Hitchcock, *A través del espejo* (1946), de Robert Siodmak, *Secreto tras la puerta* (1947), de Fritz Lang, o *El susto* (1946), de Alfred Werker.

¹¹²⁶ Aunque la novela de Stevenson es la muestra más descollante del tema en la ficción literaria, ya en los albores del romanticismo Gotthilf Heinrich von Schubert habló de “doppelte Personlichkeit” [“doble personalidad”], y Kleist o Hoffmann (que se documentó por medio de Schubert) abordaron la posibilidad de escisión del ser (*vid.* Ralph Tymms, *German Romanticism*, London: Methuen, 1955, p. 350). Este sosias puesto en escena por la desgarradura romántica está ya lejos del doble amparador de los tiempos antiguos: “the modern Doppelgänger has a status and function different from those of the old [...]. The ‘old’ double is ultimately friendly” [“el doble moderno tiene un estatus y una function diferentes a las del antiguo [...]. El ‘viejo’ doble es, en última instancia, amigable”] (Aguirre, *op. cit.*, p. 53). En *El estudiante de Praga*, uno de los filmes más tempranos en recoger esta problemática, inspirado en el ya mencionado cuento de Ewers, el reflejo especular que pierde el estudiante Balduin (al vendérselo a un mefistofélico personaje, como la sombra de Peter Schlemihl) comete actos cuya autoría le es atribuida a él, pues son idénticos.

¹¹²⁷ *Vid.* “La cuchillada”, de Barry Lockwell y Bill Parente, en *Creepy* vol. 5, Barcelona: Planeta DeAgostini, 2009, pp. 103-110.

O, “siento dos hombres en mi interior”, como dejó escrito un Padre de la Iglesia... La concurrencia de dos almas, en efecto, deposita una especie de germen mixto en un cuerpo que, por su lado, ofrece a la mirada dos partes similares reproducidas en todos los órganos de su estructura. De hecho, en todo hombre hay un espectador y un actor, el que habla y el que responde. Los orientales han querido ver en ellos dos enemigos: el genio bueno, y el malo.

—¿Soy yo el bueno, o soy el perverso? —me preguntaba—. En cualquier caso, *el otro* me es hostil... ¿Quién puede saber si no se dan circunstancias o momentos en que dichos dos espíritus se separen? ¿No ocurrirá que, vinculados ambos al mismo cuerpo por una afinidad material, quizá el uno esté destinado a la gloria y a la felicidad, mientras que el otro lo está a la destrucción o al sufrimiento eterno?¹¹²⁸

Villiers de L'Isle-Adam abordó estos aspectos teóricamente a través de la conversación mantenida en su relato “Claire Lenoir” entre Tribulat Bonhomet —acerba caricatura del positivismo y el filisteísmo más recalcitrantes del XIX¹¹²⁹, contra los que el autor francés siempre se rebeló— y el matrimonio integrado por Claire y Césaire Lenoir. El matrimonio enuncia unas significativas reflexiones:

¿Dónde el *yo* es idéntico a sí mismo? ¿Cuándo? ¿A qué hora de la vida? ¿Su *yo* de esta velada es el mismo que será mañana?, ¿que el de hace cinco años? No. ¡Somos el juguete de una perpetua ilusión!, estoy convencida. ¡Y el universo es realmente un sueño!..., ¡un sueño!..., ¡un sueño!

—¡Mejor, un mal sueño! —añadió Lenoir pensativo—, pues, lo repito muy a mi pesar, todo lo que he aprendido en filosofía no ha modificado mi naturaleza interior, inquietante y *violenta*, y tengo miedo de convertirme, de una vez por todas, *en otro sistema de visiones*, en mi ser real¹¹³⁰.

¹¹²⁸ Nerval, *Aurelia*, *op. cit.*, pp. 48-49. También Charles Nodier, en un libro acerca del funcionamiento de los sueños, anotó “il y a deux puissances dans l’homme ou si l’on peut s’exprimer ainsi, deux âmes” [“hay dos poderes en el hombre o, si se puede expresar así, dos almas”] (Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, Paris: Le Castor astral, 1996, p. 33).

¹¹²⁹ Tribulat Bonhomet puede leerse como una exacerbación del personaje paradigmáticamente escéptico que aparece en películas como *Dead of Night*, de Cavalcanti (ejemplificado en el psiquiatra), o *El rostro*, de Bergman (en el doctor Vergeler).

¹¹³⁰ Villiers, *Tribulat Bonhomet*, Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002, p. 117. En una toma descartada del montaje final de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola (inspirada en *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad), el Kurtz interpretado por un Marlon Brando improvisador enuncia unas reflexiones muy semejantes, pero encaminadas a la aceptación de ese “pasajero”: “No hay que temer a las balas más profundas. No hay que temer al fósforo ni al napalm, hay que mirar hacia adentro, para ver esa mente retorcida que yace bajo la superficie de todo ser humano y decir: ‘Sí, te acepto. Incluso te amo, porque eres parte de mí. Eres una extensión de mí’” (Fax Bahr, George Hickenlooper & Eleanor Coppola, *Hearts of Darkness: A Filmmaker’s Apocalypse*, EE.UU.: American Zoetrope, 1991). Resulta

En el siguiente capítulo, el marido incide sobre esta idea de la animalidad interior del hombre, más perceptible en individuos menos “refinados” (la mayoría), planteándole a Bonhommet (quien evoca esa teoría antigua del *homo duplex*¹¹³¹) “*si el ser exterior, aparente, que usted enseña, que se manifiesta a nuestros sentidos, es realmente el que vive en su interior*”¹¹³². Lenoir concluye que no es así, sino que “ese compañero interior, ese ser oculto, ¡es el único *real*! Es el que constituye la personalidad”¹¹³³. Añade que el cuerpo visible lo vela y que dicho “cuerpo aparente es tan poco real que, muchas veces, *no es un hombre el que vive en la forma humana*”¹¹³⁴, sino seres cuya auténtica naturaleza animal los hace “presa de los vínculos inferiores del instinto”¹¹³⁵. Descubrir ocasionalmente en sí mismo esas pulsiones turba hondamente a Césaire Lenoir. Precisamente, el descubrimiento de una parte suya que desconocía, una otredad en el propio seno de su alma presta a cometer actos que le repugnan, es lo que motiva la vertiginosa declinación del personaje en el relato tariano que nos ocupa¹¹³⁶, la cual lo

también significativo cómo, en la película ya terminada, el personaje aparece en un claroscuro con luz amarillenta, trasunto de esa noche primeva (el corazón de las tinieblas) en la que se ve subsumido, como el protagonista de “La noche del Minotauro”, de Cabrera Infante.

¹¹³¹ En el cuento “El hombre doble”, de Marcel Schwob, queda de manifiesto en su comparecencia ante el juez que una de las personalidades del hombre al que alude el título desconoce lo que hace la otra. Según Fanfan Chen, Schwob “proclaimed horror against grace in human nature and created a fantastic mode centring on the double nature of humans, where man’s evil soul is the most horrible devil instead of a concrete figure of devil with horns and cloven hooves” [“proclamó el horror contra la gracia en la naturaleza humana y creó un modo fantástico centrándose en la doble naturaleza de los humanos, donde el alma malvada del hombre es el diablo más horrible en lugar de una figura diabólica concreta con cuernos y pezuñas”] (Chen, *Fantasticism*, *op. cit.*, p. 111). En las *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, de James Hogg, hacia el final de la novela el protagonista ve su vida desdoblada y se halla acusado de crímenes de cuya comisión no tiene constancia (presumiblemente ejecutados por el diablo tras haber usurpado su aspecto) en una situación similar a la vivida por el protagonista de “La semana escarlata” (aunque en este, Pimentel, a través del recuerdo de sus sueños, es consciente de haber ejecutado esas acciones) o la película *Concierto macabro* (1945), de John Brahm, en la que el compositor protagonista sufre la transformación que lo sume en un estado de conciencia alienado que lo impele a conductas agresivas por efecto de los sonidos estridentes. Ciro B. Ceballos, uno de los antecedentes de Tario en la literatura mexicana de entresiglos, escribió un cuento precisamente titulado “Homo duplex”, en el que un sacerdote recibe en confesión el plan de un asesinato y, al ir a evitarlo tras muchas dudas, se descubre a sí mismo domeñado en su voluntad y transmutado como el brazo ejecutor del crimen que pretendía evitar.

¹¹³² Villiers de l’Isle-Adam, *op. cit.*, p. 120.

¹¹³³ *Ibid.*

¹¹³⁴ *Ibid.* p. 121.

¹¹³⁵ *Ibid.*

¹¹³⁶ Según Harold Bloom, “the cosmos of fantasy, of the pleasure/pain principle, is revealed in the shape of nightmare, and not of hallucinatory wish-fulfillment” [“el cosmos de la fantasía, del principio de placer/dolor, se revela en forma de pesadilla, y no de alucinatorio cumplimiento de deseos”] (Bloom, *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1982, p. 206). Precisamente en “La semana escarlata” la compensación onírica del personaje es pesadillesca, y no le brinda solaz, pues da una salida tumultuosa a las pulsiones inconscientes que durante el día se ven

impele a considerar su alma como si estuviese vendida involuntariamente al diablo y a sentirse como juguete de fuerzas ignotas que no comprende: “Siendo un alma vendida al demonio, ignoro siquiera a qué precio fue enajenada. O por voluntad de quién”¹¹³⁷. Esta pérdida del manejo de la propia identidad en “manos” desconocidas respondería a parámetros e inquietudes propias de la ficción gótica. Como señala David Punter,

Gothic, in general, [...] incarnates a set of stories within which human individuals are at the mercy of larger powers. The question of where these larger powers “originate” –if they can be said to originate at all– is shrouded in darkness. Sometimes they may be figured as banditti springing from the mountainsides, sometimes as controlling inner voices, sometimes as phantoms, ghouls, zombies, or automata. But once they have appeared they are difficult to lay to rest, and the resonances of the stories they tell, like the aftereffects of the Ancient Mariner’s tale in Coleridge’s Rime of 1798, are always likely to throw a skeptical light upon our own narratives of egotistical importance¹¹³⁸.

La proscripción que experimenta el profesor Pimentel lo lleva a barajar el suicidio como única solución, a extrañarse de su entorno y de sí mismo (lo que resulta ejemplificado en una escena de confrontación con su propio reflejo análoga a otras que hemos comentado anteriormente), a la aprensión a quedarse solo (lo que conlleva quedarse a solas “con él”, esto es, con el otro al que alberga¹¹³⁹) y a preferir la oscuridad

constreñidas por el poder coercitivo del pensamiento racional, que les opone la resistencia del yo consciente y preconsciente a fin de ahorrar el displacer que acompañaría a la liberación de lo reprimido. Según Paz, “con el psicoanálisis, el sueño dejó de ser ‘la muda imagen de la muerte’ de Quevedo para convertirse en la escritura jeroglífica del deseo” (prólogo a Villaurrutia, *Obras, op. cit.*, p. 42), y en este cuento, esos sueños de deseo eluden el mencionado control para desbordar su escritura jeroglífica de manera performativa en el ámbito de la vigilia. Desde el romanticismo, el sueño pasaría a ser contemplado como “la otra vertiente de la vida. El sueño es los sueños: las formas –absurdas y monstruosas en apariencia pero impregnadas de sentido– con las que la vida se manifiesta” (*ibid.*).

¹¹³⁷ Tario, *Tapioca Inn, op. cit.*, p. 247.

¹¹³⁸ “[El gótico, generalmente, [...] encarna una serie de historias dentro de las cuales los individuos humanos se hallan a merced de poderes mayores. La cuestión de dónde se ‘originan’ esos poderes –si se puede decir que realmente tienen un origen– está envuelta en las sombras. En ocasiones pueden figurarse como bandidos surgiendo de las laderas de las montañas, a veces como voces interiores que ejercen control, otras como fantasmas, vampiros, zombies o autómatas. Pero una vez que han aparecido, resulta difícil hacerlas descansar, y las resonancias de las historias que narran, como las secuelas del cuento del anciano marinero en la rima de Coleridge de 1798, siempre parecen dispuestas a arrojar una luz de escepticismo sobre nuestras propias narraciones de importancia egotista” (Punter, “Scottish and Irish Gothic”, *op. cit.*, p. 122)

¹¹³⁹ Como podemos comprobar, tanto “Ciclopropano” como “La semana escarlata” formulan una cuestión que constituye toda una “herencia gótica”: “la impaciente pregunta por la ‘realidad’ del yo” (Negroni, *Galería fantástica, op. cit.*, p. 59).

como refugio: “Comienzo a sentirme a gusto en las tinieblas, como los delincuentes natos. Con frecuencia permanezco largas horas en la cama, inmóvil, sin dar la luz”¹¹⁴⁰.

Obviamente, en este cuento el sueño no se configura como un ámbito compensatorio de cariz positivo en el que pueden desarrollarse potencialidades vitales que coadyuven a un mayor desarrollo cualitativo del ser humano, sino como un mundo peligroso para el personaje, en el que este pierde el autocontrol. Tanto en “La noche de los cincuenta libros” como en este texto, Tario maneja una característica fundamental recurrente en los monstruos de la modernidad: “su proximidad asfixiante, bien por su emergencia del propio interior del individuo o de la casa, bien por ser parte o creación de quien los padece y de aquellos a quienes atemorizan”¹¹⁴¹.

Tras la lectura del diario, el detective Galisteo se duerme y, en el mundo onírico, se encuentra por última vez con Pimentel. Allí comienza una persecución que termina, tras una carrera en la oscuridad, con ambos forcejeando en un precipicio¹¹⁴² y, finalmente, cayendo al vacío. Su muerte en el sueño coincide con el fallecimiento simultáneo de los dos en la vida real, en un desenlace paralelo al de “La noche de los cincuenta libros”: “Dos hombres de bien, enteramente común y corrientes, entregaron sus almas al Señor”¹¹⁴³. Estas últimas palabras que caracterizan a ambos inciden en la idea de su convencionalidad, de que no son personajes que hayan sufrido el azote de un tormento fantástico al haber procurado acceder a un conocimiento prohibido o infringir un tabú, sino que experimentan algo que tienen en común con gran parte de los personajes cortazarianos:

lo otro es siempre más agresivo y fuerte que el sujeto. Se presenta como una especie de dimensión inevitable de la realidad del yo [...]. Por ello lo otro casi siempre se le

¹¹⁴⁰ Tario, *Tapioca Inn*, op. cit., p. 249.

¹¹⁴¹ Serrano Marín, op. cit., p. 81.

¹¹⁴² Si antes, pese a los claros roles de sabueso y presa, la relación entre ambos se llegó a mover por los cauces de una implícita simpatía y la comprensión mutua, ahora, confrontado en el terreno onírico, Pimentel se presenta afectado por una teriomorfización: con un traje de hormigas y aludido como “monstruo” por Galisteo, designación que confirma para el antaño apocado profesor la afirmación de Paz según la cual “el monstruo es la proyección del otro que me habita: mi fantasma, mi doble, mi adversario, mi otro yo mismo” (Octavio Paz, *Obras completas. Los privilegios de la vista (v. 1): arte moderno universal*, México: FCE, 1994, p. 258).

¹¹⁴³ *Ibid.* p. 259. Este desenlace no deja de recordar, quizás como un velado homenaje, al que Arthur Conan Doyle reservó para Sherlock Holmes y su némesis, el profesor Moriarty, en “El problema final”, así como el de otro relato de Tario antes analizado, “La noche de los cincuenta libros”. Para Luzelena Gutiérrez de Velasco, “La semana escarlata” “obviamente ofrece un homenaje a Edgar Allan Poe” (“Francisco Tario, ese desconocido”, en Alfredo Pavón (ed.), *Ni cuento que los aguante*, op. cit., p. 51).

impone, aunque el sujeto no lo busque voluntariamente. Esto significa que lo otro es una especie de fatalidad en Cortázar, porque el yo no puede evitarlo y rara vez lo escoge¹¹⁴⁴.

“La semana escarlata”, además, ejemplifica la estrategia de Tario en sus aproximaciones a la literatura policiaca. Generalmente, en esta, cuando se plantea un enigma con visos sobrenaturales, acaba siendo esclarecido por la razón como si de un problema matemático se tratase¹¹⁴⁵. Tario suele operar a la inversa, mostrando un enigma que, inicialmente, parece reducible a un método hipotético-deductivo pero que termina revelándose como un acontecimiento cuya posible clave no es accesible mediante el ejercicio del raciocinio.

Para Flora Botton Burlá, este proceder es el que instaura la principal divergencia entre dos tipos de literatura cuyo origen abrevia de fuentes similares: “En la literatura policiaca, el misterio se encamina desde el principio hacia su solución; se presenta *para* ser resuelto [...]. En el cuento fantástico, en cambio, sucede lo contrario: el misterio está ahí *para no ser resuelto*, el héroe *no* llega al final de su aventura, y el lector se quedará (idealmente) en el suspenso para siempre”¹¹⁴⁶. No obstante, se puede considerar, como lo hace Françoise Dupeyron-Lafay, que en la literatura policiaca o detectivesca se trasluce una paradójica querencia por lo irracional, pese a su resolutivo desmontaje:

Tout en constituant [...] un éloge des pouvoirs de la raison et des méthodes scientifiques, un hommage à l'entendement humain capable de résoudre des mystères en apparence insolubles et de restaurer un ordre social et moral provisoirement perturbé, cette littérature met en scène, et célèbre même, l'étrange, l'imaginaire,

¹¹⁴⁴ Roger Biagio Carmosino, “Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana”, en VV.AA., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, Madrid: Fundamentos, 1986, p. 147.

¹¹⁴⁵ María Elvira Bermúdez, una de las autoras mexicanas más versadas en literatura fantástica y policiaca, señala que el relato policiaco procura desenvolverse “sin vulnerar en lo mínimo las reglas de la lógica” (Bermúdez, *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, México: Libro-Mex, 1955, p. 12). Para Bravo, la atención que le han dispensado notorios autores de la modernidad obedecería a su potencial de máquina para producir sentido, de “escenario privilegiado para la incesante reconstrucción de sentido, fundamento del orden y lo real” (*El mundo es una fábula*, op. cit., p. 139). Dicho fundamento ha sido cuestionado y puesto a prueba reiteradamente en la reflexión y creación estéticas y en la filosofía de la modernidad y la postmodernidad.

¹¹⁴⁶ Botton Burlá, op. cit., p. 40. Esa ausencia de desenlace clarificador no se encuentra en todos los textos que obedecen al modelo fantástico clásico o al neofantástico, pero sí en un número significativo de ellos.

l'incompréhensible et comporte de nombreux lieux, aspects, et thèmes gothiques et fantastiques¹¹⁴⁷.

Este hermanamiento, que podría calificarse de intermitente, entre lo detectivesco, por un lado, y lo fantástico y lo gótico, por otro, remite a un fondo común. Serían discursos paralelos que confluyen, puesto que

se complètent car tous deux visent à mettre au jour l'irrationalité et la sauvagerie des pulsions humaines affleurant sous les vermis de la civilisation. Il est donc logique que gothique et fantastique soient présents dans la littérature policière du XIX^e siècle puisqu'elle représente justement ces forces antagonistes qui s'opposent à la raison et à la loi, et contre lesquelles la raison (incarnée par le detective) tente de lutter pour endiguer le désordre¹¹⁴⁸.

6.3. *Una violeta de más*

En *Una violeta de más* encontramos varios relatos en los que la alteridad muestra diversas faces. El que abre el libro, uno de los más conocidos del autor¹¹⁴⁹, consiste en una narración en primera persona en la que un varón nos relata cómo una noche lo insólito se instala en su vida cuando tiene que ayudar a un extraño ser (el “mico” del título) a salir por el grifo de la bañera en un pasaje donde las analogías que se establecen entre este proceso y un parto¹¹⁵⁰ (así como los ulteriores cuidados maternos que toma

¹¹⁴⁷ [“Mientras que proporciona [...] un elogio a los poderes de la razón y el método científico, un homenaje a la mente humana capaz de resolver el misterio aparentemente insoluble y restaurar un orden social y moral interrumpido temporalmente, esta literatura representa, e incluso celebra, lo extraño, la fantasía, lo incomprensible y comporta numerosos lugares, aspectos y temas góticos y fantásticos”] (Dupeyron-Lafay, “L’hybridation: science, littérature de detection et fantastique au XIX^e siècle (Gaboriau et Doyle)”, en Françoise Dupeyron-Lafay (ed.), *Détours et hybridations dans les oeuvres fantastiques et de science-fiction*, Provence: Publications de l’Université de Provence, 2005, p. 277).

¹¹⁴⁸ [“Se complementan porque ambos tienen como objetivo descubrir la irracionalidad y el salvajismo de los impulsos humanos que afloran bajo el barniz de la civilización. Por tanto, es lógico que lo gótico y la fantasía estén presentes en la literatura policial del siglo XIX, ya que representan precisamente estas fuerzas antagónicas que se oponen a la razón y la ley, y contra las que la razón (encarnada por el detective) intenta luchar para contener el desorden”] (Dupeyron-Lafay, “L’hybridation générique: représentations gothiques et fantastiques des maisons et de la ville dans la fiction réaliste victorienne (Dickens, Collins, Doyle)”, en *ibid.*, pp. 232-233).

¹¹⁴⁹ Fue uno de los primeros en ser analizado con cierta profusión y en ser antologado. Resulta, por ejemplo, significativa su presencia en la antología *Estancias nocturnas*, que englobó textos de corte más realista junto a otros de corte más fantástico, pero que de algún modo respondiesen al criterio de que “oscilan entre dos mundos” (Gabriela Rábago Palafox (recop.), *Estancias nocturnas. Antología de cuentos mexicanos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1987, p. 4.)

¹¹⁵⁰ La trama parte de una premisa parecida a la del corto experimental *Kitchen Sink* (1989), de Alison MacLean. En esta pieza, es una mujer quien ve su rutina alterada por un ser que descubre en el sumidero de su cocina.

para con él) apuntan a que quizás el primer desplazamiento que el mico produce en la vida y la rutina del protagonista sea una cierta convulsión de la identidad sexual.

La descripción del diminuto visitante muestra a un ente con características humanas, pero que no acaba de encajar en la categoría (por sus dimensiones y por las características de su piel, fundamentalmente) y más bien semeja una especie de anfibio antropomorfo cuya indefinición ontológica lo conforma como un ser grotesco¹¹⁵¹:

Desconfiadamente, le acerqué a la luz y me quedé un buen rato examinándole. Era sumamente sonrosado, en cierto modo encantador, y tenía unos minúsculos ojos azules, que se entreabrieron perezosamente bajo el resplandor de la luz. Ignoro si me sonrió, pero tuve esa impresión enternecedora. Al punto estiró los pies, pataleó una vez o dos y alargó con voluptuosidad los brazos. A continuación bostezó, dejó caer la cabeza con un gesto de fatiga y se quedó dormido.

La situación no me pareció sencilla y, por lo pronto, cerré precipitadamente el grifo, pues la bañera se había llenado hasta los bordes y comenzaba a derramarse el agua. Cogí una toalla y lo sequé. Era una piel muy maleable la suya, y tan escurridiza, que aun a través de la toalla resultaba difícil apresarla¹¹⁵².

Tras poner a cobijo al mico en su cama, el narrador protagonista se entrega a cavilaciones sobre lo que le acaba de ocurrir. La flema con que se enfrenta a los hechos, no obstante, permiten considerar este relato como uno de los textos tarianos más afines a la categoría de lo neofantástico, pues, aunque es consciente de la singularidad del fenómeno¹¹⁵³, no parece estremecerle significativamente, aunque sí aflora esa soledad

¹¹⁵¹ Su complexión es parecida a la del personaje de Tom Thumb en la lóbrega adaptación en *stop-motion* que del cuento llevó a cabo David Borthwick en 1993.

¹¹⁵² Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 10. Los intentos por parte del narrador de asimilar al visitante alienígena a la especie humana y la constatación de su naturaleza equívoca, liminar, no se reducen al comienzo del cuento. Más adelante, al describir sus destrezas, dice de él: “Mostraba una precoz inteligencia y hasta una sutil picardía, que se me antojaron poco comunes en un ser humano de su edad. Aunque lo que hacía falta dilucidar, de momento, era si quien habitaba la pecera constituía efectivamente lo que se entiende por un ser humano. Ciertos indicios parecían confirmarlo así, en tanto que otras evidencias posteriores me hicieron ponerlo en duda” (*ibid.*, p. 15). Más adelante aventura si no tendrá algún parentesco con las esponjas, debido a su consistencia. En todo caso, se trata de un inopinado huésped, semejante en lo misterioso de su origen y clasificación (aunque menos disruptivo en su conducta) a *El huésped dudoso* retratado por Edward Gorey en su obra homónima, así como a la entidad acosadora de “La migala”, de Juan José Arreola, “El huésped”, de Amparo Dávila, a las manuscipias cortazarianas de “Cefalea”, a “El emperador” de Pilar Pedraza, a “Los donguis” de Juan Rodolfo Wilcock o al acompañante de equívoca naturaleza en “Licor de sombras”, de Ángel Olgoso.

¹¹⁵³ La aparición del extraño ser sería un claro ejemplo de lo que Theodore Ziolkowski denomina “absurd premise” [“premisa absurda”] que funciona como punto de partida de lo fantástico (Ziolkowski, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton: Princeton University Press, 1977, p. 171).

casi paradigmática que signa la vida de la víctima del hecho fantástico una vez que este se instala en su existencia¹¹⁵⁴:

De entre todas mis memorias y lecturas no logré recordar nada semejante, ni una sola situación que pudiera equipararse a la mía en aquella tibia noche de otoño. Esto me alentó, en cierto modo, confirmándome lo excepcional del suceso. Mas, a la vez, ninguna orientación aprovechable se me venía a la mente, con respecto a los que pudieran ser mis inmediatos deberes. El consabido recurso de informar a la policía se me antojó de antemano risible y por completo fuera de lugar. ¡No sé lo que la policía pudiera tener que ver en semejante asunto! Y esta conclusión desalentadora me sumió, en el acto, en una soledad desconocida, en una nueva forma de responsabilidad moral que yo afrontaba por primera vez, puesto que si la policía no parecía tener mucha injerencia en todo aquello, ¿quién, entonces, podría auxiliarme y compartir conmigo tan desmesurada tarea?¹¹⁵⁵

Su necesidad de aclimatar la inesperada irrupción del pequeño ser en su vida le hace plantearse recurrir al Museo de Historia Natural, pues le trae reminiscencias de los especímenes humanos metidos en tarros que allí contempló en una ocasión. No obstante, la opacidad del acontecimiento insólito se mantiene durante todo el relato, a pesar de los esfuerzos que hace el protagonista (consciente de su probable fracaso, encarnando al narrador fantástico al tanto de su propia falibilidad) para procurarse una explicación satisfactoria¹¹⁵⁶:

Fue una noche ingrata, poblada de oscuras visiones, pues si en alguna ocasión logré conciliar el sueño, pocos instantes después despertaba sobresaltado, dándome la impresión, no sólo de que no despertaba, sino que, por el contrario, más y más iba sumergiéndome en el fondo de una turbia pesadilla. A intervalos, me sentaba en el sofá y cavilaba aturdidamente. No acertaba a descifrar, en principio, la procedencia de aquel impertinente viajero que compartía hoy por hoy mi casa, y todas las conjeturas que

¹¹⁵⁴ En lo neofantástico, más que una problematización, se daría una ampliación de lo real. No obstante (y a diferencia de lo que sucede en el realismo mágico), aunque el fenómeno no sea contemplado con sorpresa por los personajes, no dejaría de suponer algo inusual, una excepción a lo “normal”.

¹¹⁵⁵ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 11.

¹¹⁵⁶ Rodrigo Pardo Fernández atribuye esta característica a la configuración moderna de lo fantástico (equivalente a lo que algunos críticos ya citados denominan neofantasia): “En las narraciones modernas, libradas de la falsa necesidad de explicar sus motivos, no se justifica la intromisión; y todavía más allá, los personajes no indagan sobre el carácter de los sucesos. Aceptan o no el caos (el otro orden); luchan o se someten. Lejos queda el extrañamiento o las explicaciones sobrenaturales: las cosas son” (“Cuando ‘el sol se volvía verde de pronto’: lo fantástico en *Una violeta de más*, de Francisco Tario”, en *Sociocriticism* XXIII (1 y 2), 2008, p. 328).

llegué a hacerme en tal sentido resultaron a cuál más estúpida y descabellada. Aunque esto, por otra parte, tampoco me demostraba nada, ya que existe tal cantidad de hechos sin explicación posible, que éste no parecía ser, a fin de cuentas, ni más necio o disparatado que otros muchos. Cabía, sí –y éste fue otro desatino mío–, sospechar del crimen de una mala madre, perpetrado dentro del propio edificio, con el propósito de deshacerse a tiempo de su mísero renacuajo, y el que, por una lamentable confusión de las tuberías, había ido a desembocar justamente en el seno de mi bañera¹¹⁵⁷.

Tras plantearse el dilema de la adecuada alimentación del mico, confirma su sospecha de “que se trataba, de hecho, de un ser eminentemente acuático”¹¹⁵⁸, y por consiguiente vacía un tarro de compota y lo llena de agua a fin de darle adecuado alojamiento. Allí el mico parece encontrarse en su hábitat natural y se revela como un consumado y ágil nadador, pero el hombre que lo ha acogido comienza a manifestar sus primeros recelos y aprensiones:

Algo en él me desagradaba, no obstante, y era aquella tendencia suya a permanecer en cuclillas en el fondo del tarro, observándome sin pestañear y con aire de no muy buena persona. El cristal le achataba el rostro, y entonces yo sentía como si un detestable ser, sin antecedentes precisos, explorase mi conciencia con no sé qué funestos propósitos. Al punto yo sacudía el tarro y le hacía dar unos cuantos traspiés, alejándole de mi vista¹¹⁵⁹.

No obstante, se acostumbra a la convivencia con él y, pese al inicial desajuste, recobra sin demasiada dificultad la tranquilidad de su vida anterior, voluntariamente solitaria y mayormente despreocupada, hasta que un incidente viene a turbarla ya de modo irreparable: una noche el mico sale de la pecera y, con aspecto desvalido y compungido, dirige al narrador protagonista un significativo y turbador mensaje,

aquella oscura palabra –la única que profirió jamás– y que tan deplorables consecuencias habría de acarreamos a los dos. Ocurrió, más o menos, así: sentado, como estaba, alzó hasta mí sus ojos, ensayó una penosa mueca de alegría e intentó llorar. Después alargó sus brazos en busca de los míos, y repitió dos veces, con una voz chillona que me exasperó: ¡Mamá! ¡Mamá!¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁷ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 12.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

A partir de entonces todo sufre un cambio, como si la pronunciación de dicha palabra hubiese ejercido algún tipo de mudanza irreversible en la existencia del narrador, quien se siente ligado por un nuevo y desdichado compromiso al pequeño anfibio:

Fue el comienzo de una nueva vida, de una rara experiencia que yo jamás había previsto, porque, a partir de aquella fecha, las cosas no fueron ya tan halagüeñas, y dondequiera que me hallara, en el instante más feliz del día, la dolorida palabra volvía a mí, oprimiéndome el corazón. Ya no me decidí a abandonar a mi huésped, según venía haciéndolo hasta ahora, y ningún cuidado que le prestara me parecía suficiente. Un extraño compromiso parecía haberse sellado entre él y yo, merced a aquella estúpida palabra, que sería menester olvidar a toda costa. Al más intrascendente descuido, al menor asomo de egoísmo por mi parte, surgía dentro de mí la negra sombra del remordimiento, semejante, debo suponer, al de una verdadera madre que antepone a sus deberes más elementales ciertos miserables caprichos, impropios de su misión. Y he de reconocer que, con tal motivo, comenzaron a preocuparme determinados pormenores que hasta el momento presente me habían tenido sin cuidado: su salud, el tedio de sus solitarias jornadas, su irrisoria pequeñez, la fealdad de sus carnes flácidas, su inseguro porvenir. Una rara soledad emanaba del infortunado anfibio y de aquel titubeante paso suyo, con las piernas ligeramente abiertas, cuando se resolvía, no sin grandes vacilaciones, a deambular por la casa en busca de un rincón propicio o de una puerta entreabierta que pudiera ofrecerle algo nuevo y distinto.

En tanto logró él mantenerse en la pecera, mi casa continuó pareciéndome la misma y, en cierto modo, hasta más lisonjera. Mas, tan pronto osó abandonarla e impregnó de su miseria la casa, el escenario cambió por completo. Algo sobrecogedor y triste, positivamente malsano, se dejó sentir ya a toda hora¹¹⁶¹.

Las nuevas obligaciones que percibe pasan por la confección de ropa para tapar la “inmoral” desnudez del mico, así como la habilitación de un espacio vital específico para él, una habitación con varias comodidades, y el establecimiento de una dieta adecuada. A medida que se sume en esos quehaceres, el narrador protagonista va extrañándose de su anterior vida y de sus previas aficiones, que ya no le distraen, y de nuevo la “prueba del espejo” (que, como podemos comprobar, es algo recurrente en Tario como constatación de la alteridad confrontada por los personajes) así lo confirma:

¹¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 18-19.

“creí, en más de una ocasión, no reconocirme del todo al cruzar frente a un espejo”¹¹⁶². No obstante, esa noción de extrañeza va enseñoreándose de prácticamente todos los aspectos de su vida¹¹⁶³:

Había empezado a dormir mal y pasé gran número de noches en vela, agobiado por un sinfín de preocupaciones. Mis sueños solían ser estrambóticos y se referían invariablemente a grandes catástrofes domésticas de las que era yo el infortunado protagonista. ¿Comenzaba a metamorfosearme? Estuve seguro que sí. Ello empezó a inquietarme, a despertar en mí muy serios temores [...] ¡Ay de mí! No se trataba tan sólo de la extrañeza que me provocaban ahora mis antiguas aficiones, o de la imagen deformada que pudieran devolverme los espejos, sino de algo mucho más sutil y grave, casi estúpido, que yo iba percibiendo dentro de mí. Sentí miedo. Conocía de sobra el poder que ejercen ciertas obsesiones en el ánimo del hombre, y la sugestión de que el hombre es víctima bajo el influjo de aquéllas; pero éste no era mi caso, puesto que, de un modo enteramente consciente, las reconocía y aceptaba, esforzándome por sustraerme a ellas. Era algo independiente de mí, malvado, y contra lo cual parecía inútil resistirse¹¹⁶⁴.

La fatalidad que en la narrativa fantástica suele acompañar estos procesos queda evidenciada en otro punto de inflexión: en una ocasión en la que va a salir de compras, se percata de que el mico está determinado a acompañarlo a la calle. Tras disuadirlo, al volver lo descubre “hecho un ovillo en su cama, todavía con el abrigo puesto”¹¹⁶⁵ y con expresión de humillación en los ojos. Entonces le asalta la idea de que “tal vez [...] conviniera proporcionarle un hermanito”¹¹⁶⁶. La ocurrencia, por así decirlo, no tuvo nada de excepcional, mas surgió de mi interior con un sentido tan oscuro y tan cargado de sugerencias, que me dejó estupefacto. Aún tuve ánimos para preguntarme con sorna: ‘Un hermanito, sí, ¿pero cómo?’ Y dejé la interrogación sin respuesta”¹¹⁶⁷.

La respuesta a esa segunda pregunta va a llegar en breve, cuando empieza a mostrar varios síntomas que le conducen a una insólita hipótesis:

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁶³ En este sentido se manifiesta uno de los aspectos de lo fantástico según Vax: “C’est se sentir mal à l’aise dans sa propre demeure, en compagnie d’un être qui n’est ni tout à fait importun ni tout à fait bienvenu” [“Es sentirse incómodo en la propia casa, en compañía de un ser que no es ni completamente inoportuno, ni completamente bienvenido”] (Vax, *La séduction...*, *op. cit.*, p. 125).

¹¹⁶⁴ Tario, *Una violeta de más*, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*

¹¹⁶⁷ *Ibid.*

Mi salud, en los días que siguieron, fue quebrantándose y perdí casi por completo el apetito. Sufría estados de depresión, agudos dolores de cabeza e intensas y frecuentes náuseas. Una extraña pesadez, que con los días iría en aumento, me retuvo en cama una semana. A duras penas conseguía incorporarme y caminaba con torpeza, como un pato. Padecía vértigos y accesos de llanto. Mi sensibilidad se aguzaba y bastaba la más leve contrariedad para que me considerase el ser más infeliz del planeta. El cielo gris y pesado, la sombra de los viejos aleros, el ruido de la lluvia en mi terraza, el crepúsculo, un disco, me arrancaban lágrimas y sollozos. Cualquier alimento me revolvía el estómago y no pude soportar ya el olor de la cocina. Aborrecí un día mi pipa y dejé de fumar. Me afeité el bigote. El tedio y la melancolía rara vez me abandonaron y comprendí que me encontraba seriamente enfermo. *Posiblemente estuviese encinta*¹¹⁶⁸.

Pese a lo asombroso de la conclusión, un lector implícito de Tario ya sabe que en su mundo ficcional cabe esa posibilidad aparentemente descabellada, y que lleva al extremo, literalizándolo, ese bautizo del protagonista como “mamá” por parte del mico y el socavamiento de su masculinidad (al que también puede apuntar el aparentemente nimio detalle de afeitarse el bigote). El huésped se halla en un estado lastimoso que el narrador protagonista atribuye a la posibilidad de que albergue celos hacia el futuro hijo que podría desposeerle de su estatus.

El narrador, poco después, parece arrumbar dicha hipótesis, pero ante una nueva interpelación que le dirige el mico como “Mamá” decide poner fin a la situación acabando con la vida del ser. Para ello, facilita las circunstancias para que los gatos que merodean la casa acaben con él, pero finalmente lo arroja por el inodoro. No obstante, es un relato al que Tario, a su manera, otorga un final feliz: el mico acaba siendo inquilino de una casa donde tañe la corneta felizmente rodeado de un público femenino. En el caso del personaje humano, el desplazamiento transgenérico ya apuntado (un peculiar caso de cicloerotismo) se confirma de forma ya no traumática en el cierre del cuento, y con él el posible mentís burlón de Tario al paradigma patriarcal: “Y tres meses más tarde di a luz con toda felicidad”¹¹⁶⁹.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 24; las cursivas son mías.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 31. Luzelena Gutiérrez de Velasco, en su ya citado artículo “Francisco Tario: ese desconocido”, establece un acertado paralelismo entre este cuento y “Carta a una señorita en París”, de Cortázar, si bien pone de relieve la disparidad de sus respectivos desenlaces: “La aceptación sin sobresaltos de esa maternidad *suigeneris* será el punto de quiebra entre ambos textos” (Gutiérrez de Velasco, *art. cit.*, p. 46), pues el protagonista cortazariano, desbordado por la proliferación de conejitos regurgitados, opta por suicidarse.

En “La vuelta a Francia” se nos presenta desde las primeras líneas a su protagonista: un demente que visita, junto a sus familiares, las dependencias de un confortable sanatorio mental donde va a ser internado, quizás aquejado de una monomanía relacionada con el ciclismo: “Fue muy vivo el interés que despertó la figura de aquel caballero de afilados bigotes, tan elegantemente vestido y tan pasado de moda, que apareció, una tarde, a la entrada del jardín, llevando consigo su flamante bicicleta”¹¹⁷⁰. El anacronismo de la vestimenta y las maneras del personaje supone un punto de diferenciación con los demás internos, quienes le proponen, tras observarle recorrer a la mañana siguiente el jardín con gran soltura, participar en unos festejos anuales que se celebran con su colaboración. Su participación en ellos recibirá el nombre de “La vuelta a Francia”. Ubicada en la segunda mitad del programa, dedicada a las pruebas deportivas, tiene lugar cuando ya el hastío ha empezado a cundir entre los espectadores tras el entusiasmo y la amenidad inicial de la jornada, debido, sobre todo, a la habilidad del ciclista en escenificar un auténtico *tour*. Así, “se había conseguido establecer entre el solista y su auditorio esa fusión misteriosa que sólo se obtiene muy raras veces”¹¹⁷¹, la cual, no obstante, decae cuando la actuación del caballero comienza a hacerse repetitiva y a perder alicientes. Sin embargo, este continúa obstinadamente su pedaleo haciendo caso omiso de las señales que marcan el fin del número y el momento de entrega del trofeo. Cuando ya todo ha cesado, los invitados se han marchado y pensionistas y doctores están en cama, él continúa su labor sumergido en una “obsesión de repetición” (*Wiederholungszwang*), hasta el punto de que esta se prolonga hiperbólicamente durante días, meses, e incluso años, hasta que el ciclista se afantasma: “se cuenta hoy que, en ciertas noches de luna, al cabo de medio siglo de lo ocurrido, se ve aún cruzar el jardín solitario la sombra amarillo canario del esforzado ciclista”¹¹⁷². Tal vez trasuntando la labor del artista solitario, con una ocasional conexión con el público pero finalmente alienado y ensimismado en su obsesivo quehacer.

En “El balcón”, la pluma de Tario, tan presta a la caricatura mordaz, trata con acendrada delicadeza a los dos protagonistas: una madre y su hijo aquejado de macrocefalia. Ambos llevan una existencia aislada, con un contacto con el mundo exterior circunscrito al balcón del título y a la calle principal a la que, a través de él,

¹¹⁷⁰ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 41.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 54.

tienen acceso sus respectivas miradas y en la que rara vez se aventuran, pues, celosos de su intimidad, y de ese mundo propio que han edificado¹¹⁷³, “ello era como evadirse del mundo, escapar de su felicidad y exponerse a perderla, un buen día, para siempre. Madre e hijo, a su manera, convenían en que permaneciendo en la casa protegían su dicha, defendiéndola de todos los riesgos”¹¹⁷⁴.

De este modo, practican un aislacionismo voluntario cuya principal finalidad, a ojos de la madre, es salvaguardar al hijo y el caudal de historias oníricas que alberga en su mente y que le brinda durante esas veladas:

Los vecinos solían preguntarse —y alguna vez se lo preguntaron a ella— qué hacía con su hijo en el balcón durante tanta interminable tarde. Ella simplemente sonreía. Por nada del mundo lo hubiera dicho, jamás reveló la verdad, considerando que si lo hiciera, sería como abrir las puertas de su casa y permitir que su casa se llenara de vecinos. Toda su felicidad, entonces, se iría a pique, como un barco, y su hijo y ella quedarían flotando solos, en una soledad distinta, a merced de los vecinos y de las olas.

Le gustaba la voz de él en el balcón, relatándole sus sueños. Y ella se asombraba de estos sueños, *no parecidos a los que ella tenía, que le hablaban de un mundo misterioso, no hecho para nosotros, donde todas las cosas eran distintas*. Sospechaba que sólo una inmensa cabeza, una cabeza poco común como la de su niño, era capaz de sobrellevar tal cantidad de sueños. Que únicamente de una cabeza así podía derivarse semejante dicha. Era el pago¹¹⁷⁵.

Entre los peligros del exterior está la humedad nocturna (algo ya advertido por el médico) y los otros niños, que hostigan al pequeño las escasas ocasiones en que este se aventura al mundo de afuera:

Tampoco él pensaba en salir; no lo apetecía. En alguna ocasión lo había intentado — hasta la confitería— y había vuelto confuso y triste, rendido de transportar consigo su cabeza, clavada como una estaca entre los hombros. Unos niños le gritaban o pretendían acorralarlo, y otros le hacían señas desde sus ventanas, levantando los visillos. No le complacían estos paseos y rara vez, a su regreso, lograba conciliar el sueño. Eran

¹¹⁷³ El padre, soldado, falleció hace tiempo, como se nos informa hacia el final del texto.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 86; las cursivas son mías.

noches terribles. La cabeza le pesaba, le pesaba, y no había forma de que lograra acomodarla sobre la almohada¹¹⁷⁶.

La idea sartreana, agudizada para aquellos estigmatizados por una marcada diferencia con respecto al estándar, de que “el infierno son los otros”¹¹⁷⁷ aflora aquí al igual que en otros textos góticos donde la otredad hostil no es, en última instancia, la del “monstruo” o “freak”, sino la de la masa que reacciona con un desdén virulento ante su aspecto, como *Frankenstein*, de Mary Shelley, “El monstruo”, de Stephen Crane, *El fantasma de la ópera*, de Gaston Leroux o *Nuestra Señora de París*, de Victor Hugo¹¹⁷⁸. En la literatura mexicana tenemos un ejemplo (aunque no se adscribe a la narrativa fantástica, sino a la poesía) en “Ulan Bator”, de José Emilio Pacheco, centrado en un niño con síndrome de Down (de ahí el título alusivo a la capital de Mongolia) ensimismado en su propio mundo, hermético para los observadores externos quienes, a su vez, ante su despojadora mirada quedan “incomprensibles, ruidosos, crueles”¹¹⁷⁹:

Libre de culpa y miedo, es el Inocente.

No hace ninguna

pregunta sobre el Mal,

el error de ser,

la infinita pena

de una vida impuesta por el azar

bajo el signo de cromosomas.

Sus verdugos se alejan.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁷⁷ Sartre, *A puerta cerrada*, Buenos Aires: Losada, 2001, p. 41.

¹¹⁷⁸ También puede mencionarse en este inventario el cine del ya nombrado Tim Burton, que “parece dominado por una especie de reivindicación de lo diferente, expresado en los individuos que dan pie a sus fábulas, *freaks* desquiciados en apariencia, pero que a la postre ofrecen más dignidad y coherencia que la de sus vecinos ‘normales’” (Marcos Marcos Arza, *Tim Burton*, Madrid: Cátedra, 2004, p. 22). Es una postura asumida por el propio director, quien afirma que desde niño “sentía que los monstruos eran básicamente mal interpretados, tenían un alma mucho más sensible que los personajes humanos que les rodeaban” (en *ibid.*, pp. 31-32); “Siempre me sentí más cerca de los monstruos que de los personajes humanos” (en *ibid.*, p. 117). En la película de culto *El vengador tóxico* (1984), de Lloyd Kaufman, esta misma idea es abordada desde una óptica decididamente humorística y *camp*.

¹¹⁷⁹ José Emilio Pacheco, *Contraelegía*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2009, p. 287. Se podría decir que en estos textos los autores practican un tratamiento de la discapacidad parecido al que le da Antonio Buero Vallejo en su teatro: “La mayoría de los lisiados de Buero Vallejo poseen una especie de *segunda vista* o *sexto sentido*, como si su atención, por fuerza apartada de lo exterior, de lo llamativo, aprendiera a conocer lo profundo, lo esencial” (Jean-Paul Borel, “Prólogo. Buero Vallejo, ¿vidente o ciego?”, en Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*, Barcelona: Aymá, 1963, p. 10).

Lo veo abismarse
en su inmovilidad.
Ya no está aquí con nosotros.
Ya cabalga en su estepa libre.
Es todopoderoso en el Otro País,
en aquella Mongolia de hierba y nieve
que los demás nunca invadiremos¹¹⁸⁰.

El protagonista de “El balcón” comparte con él el ser objeto de una actitud burlesca y antiempática por parte de sus semejantes, así como poder de fabulación mitopoética y onírica (tal vez favorecida por una hipertrofia del órgano de la imaginación, como barrunta la madre). Este hecho lo inviste como un “pasajero del sueño” (al modo del protagonista del texto homónimo de Héctor Barreto) que brinda a su madre visiones de otros reinos ajenos a la vigilia. Cuando el aspecto de su hijo le causa desazón, ella contrapone la convicción de que, merced al mismo, conseguirá el privilegio de conservar su presencia, sentida como una gracia divina, a diferencia de lo que ocurre con las madres de los niños “normales”, que les acaban siendo arrebatados por el devenir habitual de los acontecimientos:

Nada la desazonaba tanto como esos niños que crecían, corrían y reían lejos de sus madres. Como esos niños de menudas cabezas que lanzaban piedras al agua y se pasaban la vida en la escuela. Todos los días. Todos los años. Era inaudito.

En su casa, en cambio, la vida era diferente, prodigiosa. No tenía sino que alargar una mano y allí estaba siempre el niño, esperándola [...] Bien que se lo decía ella: si su felicidad estaba allí, en el balcón, en su cuarto, en el pequeño patio de su casa, donde él tantas veces se quedaba dormido. Entonces ella estiraba un poco el cuello y se le quedaba mirando, extasiada, desde la ventana de la cocina. No se cansaría de mirarlo. Daba gracias a Dios, y lo miraba y lo remiraba, agradeciendo a Dios el raro privilegio que le había otorgado, y sonriéndole y sintiendo que Dios también le sonreía, y que algunas tardes, no todas, Dios descendía hasta su balcón y se sentaba entre ellos.

¹¹⁸⁰ Pacheco, *Contraelegía*, op. cit., p. 287. La conciencia de la madre sobre la capacidad soñadora y fabuladora del niño se manifiesta de manera oblicua en los sueños de esta: “Entonces recordó un sueño que tuvo la primera vez que llamó al doctor. En su sueño, el niño dormía; mas, a un tiempo, su cabeza crecía, crecía y estallaba de pronto. Simultáneamente el cuarto se llenaba de mariposas. Eran cientos y cientos de mariposas las que escapaban volando de aquella infortunada cabeza. Pero el doctor había dicho que ni aun en sueños ocurren semejantes cosas y que hacía mal en imaginarse a su hijo de esa manera” (Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 89). La actitud reprobatoria del médico podría quizás tomarse como la encarnación de una postura, no compartida por el autor, de algunos “hombres de ciencia” contra lo portentoso o los desmanes de la imaginación.

Pensaba que entre su hijo y Dios, y entre su hijo y ella, mediaba como un acuerdo expreso del cual no convenía poner al tanto a los vecinos¹¹⁸¹.

Lo secreto, lo velado, de tanta importancia en Tario, signa la relación maternofilial en este cuento, así como la actitud de ella, un tanto posesiva y temerosa de cualquier tentación que pueda sustraer al niño de su lado¹¹⁸² (algo semejante a lo que sucede en el filme *El arco*, de Kim Ki-Duk, con la actitud del anciano hacia la adolescente que ha mantenido secuestrada desde la infancia), como puede ser el vuelo de los pájaros:

Cuando miraba tras los cristales, ya que su madre había cerrado el balcón, y cruzaban el aire infinidad de pájaros veloces, él dejaba de sonreír y experimentaba cómo aquella celeridad de los pájaros estremecía de emoción el cuerpo, salvo la cabeza. Es de suponer que le habría gustado seguirlos, viajar con ellos y elevarse como un globo cautivo. Ser la irrisión de todos e incluso abandonar a su madre. Mas pronto se arrepentía de todo eso, rompía débilmente a llorar y, balanceando la cabeza, que a aquella hora de la tarde siempre empezaba a dolerle, iba en busca de su madre. Volvía entonces su felicidad y pestañeaba inquietamente. Lo que le explicaba ahora su madre era que ésa, y no otra, era su felicidad. Que no existía más felicidad que aquella¹¹⁸³.

Sin embargo, una tarde el niño se pierde, y el devenir de la narración nos sugiere que, durante la búsqueda, madre e hijo fallecen. Al igual que sucedía en “La vuelta a Francia”, los dos personajes devienen fantasmas que ahora ya han consumado su cisma con respecto al mundo.

El siguiente relato, “Un inefable rumor”, hace víctima de la intrusión fantástica de nuevo a un personaje pedestre, un *everyman* que, de forma inesperada, se ve burlado por un fenómeno insólito magnificado con funestas consecuencias. Las circunstancias, asimismo, carecen de todo atisbo de excepcionalidad: “¡Qué simple y caprichosamente suelen ocurrir las cosas! Don Marcelino, jefe de ventas de la sección de artículos para caballero de los almacenes ‘La Alegría del Buen Vestir’, dormía en un modesto hotel de provincia durante un viaje de negocios”¹¹⁸⁴. En este marco tan vulgar va a ser asaltado

¹¹⁸¹ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., pp. 87-88.

¹¹⁸² Para Alejandro Higashi, en este relato “el complejo de Edipo se deja ver modernizado” (“Francisco Tario: *Jardín secreto*”, *Longinos* 1-2, 1994, p. 46), aunque más bien se trataría de una inversión de dicho complejo.

¹¹⁸³ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 88.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 91.

en la oscuridad de su cuarto, cuando se dispone a dormir, por un enervante rumor que cesa únicamente cuando enciende la luz. La habitación deviene una especie de *camera obscura* donde don Marcelino, aislado del mundo circundante, experimenta el hostigamiento: “Ni un rayo de luz ni el más leve ruido exterior penetraban en el cósmico recinto del durmiente. Dijérase una celda abandonada o el último confín de un planeta muerto, a excepción de aquel imprevisto, sutilísimo e inclasificable rumor que tan oportunamente acababa de despertarle”¹¹⁸⁵.

Al igual que en “La migala” arreolana, donde el narrador protagonista se procura a sí mismo el tormento de aguardar lleno de incertidumbre el posible ataque de la migala que recorre su domicilio tras ser liberada, convirtiéndolo en el espacio sobre el que el animal impone su dominio, la “casa tomada” de la mente de cuyo dominio su dueño se ve despojado para ceder la soberanía a ese ocupante, aquí el dormitorio en el que don Marcelino se disponía a descansar también es conquistado por el “inefable rumor”.

El espacio cerrado desde el que el sujeto arrostra esta vivencia conforma un *locus* recurrente como piedra angular en la literatura gótica y horrorífica a lo largo de su historia:

As a strain, the Closed Space was to remain in use until our present time in ‘mainstream’ literature; but by the side of this, one genre has emerged of which that symbol constitutes the *raison d’être*: the horror genre is an embodiment of the Closed Space symbol and begins and will predictably end with a confrontation of this space by man. It has to do with boundaries, limits, barriers and their transgression; with the Dark as manifested in man’s confrontation with and persecution by evil, the Alien, the Other¹¹⁸⁶.

¹¹⁸⁵ *Ibid.* Este *locus* incorpora el texto a esa línea enfocada a “les themes de la clôture ou de l’isolement, parfois liés à la verticalité ou à la peur obsidionale” [“los temas del enclaustramiento o el aislamiento, a veces ligados a la verticalidad o al miedo obsidional”] (Lauric Guillaud, “La Terreur et le Sacré: vestiges du gothique et frontière(s) du fantastique, ou les débuts de la littérature américaine”, en Françoise Duperyon-Lafay (ed.), *Détours et hybridations...*, *op. cit.*, p. 205). Es el núcleo de un texto en verso casi olvidado que data de los años de apogeo de la novela gótica: “The Maniac”, cuya autoría es discutida (se trata de una canción compuesta por Henry Russell, aunque algunas fuentes sugieren una colaboración con Matthew Gregory Lewis). En él, la voz lírica se otorga a un hombre internado en una celda de un manicomio, presumiblemente a causa de un despecho amoroso, cuyo discurso deriva en las últimas líneas hacia la constatación de un acosador teratológico.

¹¹⁸⁶ Aguirre, *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester / New York: Manchester University Press, 1989, p. 81.

La adjetivación que acompaña al sustantivo “rumor” es sumamente significativa. En el título, donde la anteposición del adjetivo dirige la atención sobre este de manera preeminente, se lo califica como “inefable”, esto es, que no puede explicarse con palabras, lo que ejemplifica cómo “el fantástico habla a su Lector todo el tiempo de la inminencia de un descubrimiento y de lo insatisfactorio del lenguaje para expresarlo. Esto también provoca escalofrío”¹¹⁸⁷. En la cita del cuento antes reproducida, la adjetivación obedece a una trimembración también antepuesta que añade más matices al intrusivo rumor (“imprevisto, sutilísimo e inclasificable”). El superlativo nos informa de que no es un ruido estridente, sino tal vez apenas perceptible a no ser que se le preste mucha atención (además de la magnificación que experimente en el silencio de la noche), mientras que el último adjetivo refuerza la difícil taxonomización del propio rumor y de su etiología, que el protagonista intenta dilucidar intuitivamente, pero fracasa. Entonces, metonímicamente, su percepción va a quedar circunscrita precariamente a dos sentidos, que serán el oído y la vista:

Su fino instinto de vendedor parecía querer confiarle algo, revelarle algún enigma, prometerle una certidumbre; pero no. Por esta vez su instinto erró o desistió de su empeño, y ya no dispuso en lo sucesivo sino de sus miserables orejas, rosadas y abiertas como dos conchas marinas, y de sus pupilas atónitas, que, en realidad, de muy poco podían servirle en semejantes tinieblas¹¹⁸⁸.

La ironía es evidente al presentar al personaje empleando su instinto de vendedor a la hora de aprehender el misterio, quedando únicamente reducido para ello a dos sentidos depauperados, como muestra la adjetivación empleada, que incide en su limitación y la perplejidad (“miserables orejas”, “pupilas atónitas”), siendo la oscuridad física de la habitación, como ausencia de luz, un correlato de la oscuridad hermenéutica en lo que a la naturaleza y procedencia del huido rumor se refiere, confinándolo al marco de una alteridad indesvelable y no fijable que alimenta una sorda angustia: “La angustia no ve un ‘aquí’ o un ‘allá’, de donde se acerca lo que la amenaza. Lo que caracteriza al *ante qué* de la angustia es que lo amenazador no está en ningún lugar... Está ya allí (*da*), y, no obstante, no está en ningún lugar...”¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁷ Pampa Olga Arán, *El fantástico literario: aportes teóricos*, Madrid: Tauro Producciones, 1999, p. 60.

¹¹⁸⁸ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 91.

¹¹⁸⁹ Citado en Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia: Pre-Textos, 2008, p. 93.

El dormitorio se transforma en el marco oscuro de la amenaza, de manera semejante a como sucede en el último tramo de “Cuello de gatito negro” de Cortázar, donde “el espacio y las posiciones cambian y se es torpe como un niño”¹¹⁹⁰. En la oscuridad la vista queda anulada, y son otros sentidos los que entran en juego y reciben impresiones fragmentarias que no ofrecen la percepción de una totalidad¹¹⁹¹; fundamentalmente, el oído y el tacto:

Con la mirada destituida, el texto fantástico deja así surgir, en su naturaleza desbocada, su lado amorfo, sus elementos esparcidos, su caos, su alteridad. El conjunto de los significantes que remiten a lo sensorial, asociados metonímicamente, lo constituye, lo hace presente sin que pueda rechazarse en nombre de formas codificadas de la representación: se hace captar en el texto según leyes que son las de su propia emergencia¹¹⁹².

Una posterior trimembración adjetival (“rumor incomprensible, enigmático y tenaz”¹¹⁹³) cimenta esas características. El narrador omnisciente nos informa de las analogías que establece el jefe de ventas para definir el rumor: “Esforzándose por definirlo de algún modo, don Marcelino convino al fin en que pudiera asemejarse al de una dentadura muy fina que mordisqueara un trozo de papel; o al de un papel chamuscándose clandestinamente bajo su cama”¹¹⁹⁴. El hecho de que la víctima de lo fantástico no pueda ver al agente hermana en parte “Un inefable rumor” con textos ya clásicos que abordan la existencia, por lo general invasiva, de una entidad amenazante ontológicamente indeterminada, integrados en una tradición de cuentos que, con algunas variantes, tratan la ocupación del espacio cotidiano por parte de presencias extrañas que se sustraen a la percepción visual, lo que se manifiesta lingüísticamente en silencios del texto o circunloquios expresivos, en esa “retórica de lo indecible” mencionada por Jean Bellemin-Noël.

¹¹⁹⁰ Cortázar, *Octaedro*, Madrid: Alfaguara, 1997, pp. 144-145.

¹¹⁹¹ “Un inefable rumor” parece ilustrar la frase latina con que Aloysius Bertrand acompañó una de las estampas líricas de su *Gaspard de la Nuit*: “*Nox et solitudo plenae sunt diabolo*” [“La noche y la soledad están llenas de diablos”] (Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Paris: Mercure de France, 1920, p. 95). Canetti ya hizo referencia expresa al poder intensificador de la oscuridad con respecto al miedo al contacto: “De noche o a oscuras, el terror ante un contacto inesperado puede llegar a convertirse en pánico” (*Masa y poder*, *op. cit.*, p. 9).

¹¹⁹² Roger Bozzetto, “¿Un discurso de lo fantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.*, pp. 236-237.

¹¹⁹³ Tario, *Una violeta de más*, *op. cit.*, p. 91.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 91-92.

Sus ejemplos serían textos como “Casa tomada”, de Cortázar, “El Horla”, de Maupassant”, “La casa y el cerebro los espíritus” de Edward Bulwer-Lytton, “El engendro maldito” de Ambrose Bierce, “¿Qué fue eso?” de Fitz-James O’Brien, “El huésped” de Amparo Dávila, “La luz en silencio” de Rafael Dieste o “Ello”, de Mario Levrero. Sería un motivo listado por Caillois como “La ‘cosa’ indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña”¹¹⁹⁵; y Sergio Guillermo Figueroa Buenrostro ubica entre los principales motivos fantásticos el de “una presencia irreconocible, casi siempre, que se presenta al personaje”¹¹⁹⁶.

A partir de este momento, don Marcelino no se libra de él, como arrastrado por una fatalidad. Ya desde entonces, la impotencia y lo infructuoso de sus esfuerzos para dar caza al ser que produce el rumor y librarse de él marcan su situación, como en otros textos aludidos. Especialmente nos interesan los puntos de contacto con los de Arreola (“La migala”) y Dueñas (“La araña”). En el de esta última, la habitación también es un espacio cerrado, trasunto de una mente acosada por esa obsesión corporeizada en la araña, que mina paulatinamente las fuerzas y la integridad del sujeto a través de un drenaje psíquico y emocional: “Con su ojo alerta, en su atalaya de viento, acecha mis insomnios, y sorprende la derrota de mi rostro sin máscara, flácido y vencido. [...] Cuando en largo sollozo me tiendo sobre las sábanas ácidas cae al ras de mi carne y goza con mi vigilia”¹¹⁹⁷.

La situación de la víctima está signada por la obsesión, la alienación, la soledad¹¹⁹⁸ y el desamparo en los tres textos, prosas que, por estas razones, se hermanan con poemas como “La mariposa negra”, de Nicomedes Pastor Díaz, “Como abeja revolante” de Eulogio Florentino Sanz, “A mi buitre” de Unamuno o “La obsesión” (también titulado “Edad negra”) de Dámaso Alonso, la mayoría de los cuales (salvo el

¹¹⁹⁵ Caillois, *Imágenes, imágenes...*, op. cit., p. 26.

¹¹⁹⁶ En Mariana González, “Narraciones extraordinarias”, *La Gaceta del FCE*, (26 de febrero de 2007), p. 7. El recurso a este tipo de seres, no por invisibles o escurridizos menos presentes, descansa en la siguiente constatación: “Nada hay [...] menos olvidable que la idea terrorífica que late y no se muestra, impidiendo que el hombre se familiarice con su terror” (Argullol, *El fin del mundo como obra de arte*, op. cit., p. 146).

¹¹⁹⁷ Dueñas, *Tiene la noche un árbol*, op. cit., p. 41.

¹¹⁹⁸ Para Vax esto es algo muy frecuente, incluso isotópico, en lo fantástico: “Solitude du cadre, solitude de la victime, c’est tout comme. La conscience se spatialise, et l’espace fantastique s’anime d’intentions malveillantes, se met en mouvement, se referme sur sa victime” [“Soledad del medio, soledad de la víctima, da lo mismo. La conciencia se espacializa y el espacio fantástico se anima de intenciones malévolas, se pone en movimiento, se cierra sobre su víctima”] (Vax, *La séduction...*, op. cit., p. 209).

unamuniano) presentan a un insecto que hostiga y enflaquece la razón y la voluntad del yo lírico.

La misma problemática se plantea en “El zarpazo” de Ednodio Quintero, breve relato instalado sobre la dualidad de roles que hemos apuntado, la cual articula el desarrollo del cuento pero resulta subvertida al final del mismo en una vuelta de tuerca argumental cuya sorpresividad conecta con los cierres inesperados tan frecuentes en la minificción. En él encontramos constantes presentes en los otros cuentos aludidos, como la presencia permanente del oponente acosador (cuya ambigua naturaleza parece escorarse en este caso hacia la condición de ave rapaz), el encierro y la tensión de la alerta casi continua del narrador:

Confinado a una húmeda y sombría cueva. Reducido a un espacio que no permite estar de pie ni permanecer acostado. Contemplando, a través de la ventana rocosa, la figura del Caballero de la Capa Negra recortada contra un pedazo de cielo de un azul triste, desteñido. Aventurar otra descripción de mi habitación y sus contornos, carece de sentido¹¹⁹⁹.

También se plasma el agotamiento físico y mental en la alusión a “las escasas defensas de mi maltratado organismo”¹²⁰⁰. Si en “La migala” y “La araña” se apuntaba una identificación entre la víctima y su némesis, en éste se sugiere un intercambio de roles entre ese Caballero de la Capa Negra (denominación que remite a una figura eminentemente vampírica y tanática) y el narrador.

Del mismo modo, en la letra de “Voodoo Dolly”, una de las canciones más lóbregas de uno de los grupos de rock mencionados anteriormente en estas páginas, Siouxsie & The Banshees, se aborda la situación de confinamiento y acoso psíquico que un personaje sufre a cargo de una obsesión corporeizada en la muñeca vudú del título:

She's your little voodoo dolly
and she's gonna make you lazy,
like the little drum in your ear
transfixes you to your fear.
And now she's transfixed in your fear
and you know she's gonna stay there,
because her nails are deep in your hair

¹¹⁹⁹ Ednodio Quintero, *Cabeza de cabra y otros relatos*, Caracas: Monte Ávila, 1993, p. 127.

¹²⁰⁰ *Ibid.*

and she made you so... unaware

Are you listening to your fear?

The beat is coming nearer

like the little drum in your ear

transfixes you to your fear¹²⁰¹.

El insistente sonido (del tambor en la canción citada) que vehicula la acción depauperante sobre la voluntad e integridad del sujeto es ejemplificado en el texto tariano por el “inefable rumor” que se enseñorea de la acción ya desde el título. Tanto en la letra de la pieza como en el relato del mexicano, la engañosa insignificancia atribuida a su agente potencia destructivamente los efectos nefastos que consigue. Asimismo, en ambos casos se desliza la ambigüedad acerca de si la otredad es verdaderamente un agente externo u obedece a una proyección de un proceso psíquico o somático interno, y la actitud del personaje parece bordear el ridículo (“se inició, de un modo por demás patético, la cacería”)¹²⁰² al perder la compostura por sumirse en una espiral obsesiva otorgando una importancia quizás desmedida a lo que sucede y no pudiendo desembarazarse de la molestia:

She’s such an ugly little dolly

and she’s making you look very silly,

and when you listen in to her ear

you get paralysed with her fear.

Oh down... down in your fear¹²⁰³.

Tanto en “La araña” como en “La migala” y en “Un inefable rumor” somos testigos de estos aspectos, y de que “es en la experiencia de una súbita alienación de la

¹²⁰¹ [“Ella es tu pequeña muñeca vudú / y va a volverte perezoso. / Como el pequeño tambor en tu oreja / te paraliza en tu miedo. / Y ahora ella está fijada en tu miedo / y sabes que va a permanecer allí, / porque sus uñas están clavadas profundamente en tu cabello / y te hace tan... ignorante. / ¿Estás escuchando tu miedo? / El ritmo se va acercando / como el pequeño tambor en tu oreja / te paraliza en tu miedo”] (Siouxsie & The Banshees, *Juju*, Reino Unido: Polydor, 1981).

¹²⁰² Tario, *Una violeta de más*, *op. cit.*, p. 94. El texto tiene algunos puntos en común con otro relato mexicano: “La cucaracha”, de Manuel Gutiérrez Nájera, donde, con una ligereza humorística mayor, el protagonista persigue calamitosamente a una cucaracha que ha descubierto deambulando por su cuerpo una vez que se ha metido en la cama tras volver a su domicilio a altas horas de la noche. El insecto resulta ser un caballero transformado por el ejercicio de artes mágicas.

¹²⁰³ “Voodoo Dolly”, *op. cit.*

cotidianidad donde se hace reconocible la inquietante duplicidad del espacio que contiene al sujeto del gótico; donde se opera la metamorfosis de las barreras, desde lo objetual (muros) hacia lo subjetivo (estados de amenaza física o catatonia psíquica)”¹²⁰⁴. Dicha experiencia responde a un tránsito señalado por Manuel Aguirre: el que va de los mecanismos folklóricos que servían para mantener cierto control sobre la otredad transmundana a una “closure of space” con impronta cartesiana conducente a que lo numinoso fuese apartado e identificado con el mal. Ello explica en cierta medida cómo se configura la confrontación con ello en los textos góticos:

Folklore is not a collection of fancy tales, but an instrument designed to provide answers against the meaningless, the Alien, the Other, the Unknown. It is a lore which not only *names* objects of terror, hence granting a degree of control over them, but also contains a detailed set of characteristics of these objects, as well as a repertory of defence and control techniques to be used against or upon them¹²⁰⁵.

Precisamente de todo ese bagaje carece don Marcelino en el cuento de Tario y, por ende, sufre la desprotección ante la intrusión del rumor, cuya adjetivación, como hemos analizado, lo presenta aureolado de incertidumbre en lo que a su etiología y procedencia se refiere (como sucedía con el mico y con otros fenómenos que hemos visto aflorar en otras narraciones tarianas). Por otra parte, el hecho de que el protagonista viva el asalto cuando se dispone a descansar plácidamente en una cama en vísperas de una reunión importante, acentúa su desnudez ontológica ante la visitación: “The idea of an invasion of one’s bed [...] is deeply disturbing. If we are not safe in our beds, then the last sanctuary has gone”¹²⁰⁶. En ello mismo se basa una de las escenas más conocidas de la película japonesa *Ju-on*, en la que una de las víctimas de las visitaciones fantasmales busca cobijo en su cama pero recibe el ataque de un espectro bajo las sábanas¹²⁰⁷. Semejante situación se da en el clásico “El almohadón de plumas”, de Horacio Quiroga, aunque en este una explicación seudocientífica despeja en gran medida el misterio.

¹²⁰⁴ Rafael Galán, *art. cit.*, p. 66.

¹²⁰⁵ [“El folklore no es una colección de cuentos fantasiosos, sino un instrumento designado para proporcionar respuestas contra el sinsentido, lo Ajeno, lo Otro, lo Desconocido. Es un saber que no solo *nombra* objetos de terror, garantizando de este modo un grado de control sobre ellos, sino que también contiene un detallado inventario de características de estos objetos, así como un repertorio de técnicas de defensa y control para ser usadas contra ellos”] (Manuel Aguirre, *The Closed Space*, *op. cit.*, p. 15).

¹²⁰⁶ Bloom, *Gothic Horror*, *op. cit.*, pp. 104-105.

¹²⁰⁷ *Vid.* Shiro Sato, *Ju-on (la maldición)*, Japón: Oz Company, 2000.

Tras lo frustrante de su estrategia para aprehender el rumor, decide “engañarlo” haciéndose el muerto. Cuando despunta el amanecer, va resultando evidente para el lector que los últimos párrafos del cuento consignan la vivencia del protagonista de su propia muerte (valga la contradicción) y que el inefable rumor estaba relacionado con su inminencia. El ruido auspiciado por la oscuridad, la referencia previa al roce del gigantesco élitro de un insecto que el protagonista pareció percibir en un momento determinado, prefiguraban el cierre del cuento, en el que su ánima, encarnada en un grillo, abandona su cuerpo y emprende el vuelo, como el “alma callejera” del cuento homónimo de Eduardo Wilde:

Pero nunca más se supo de sí, ni mucho menos de aquel grillo saltarín que, trepándole por el tímpano, se asomó a su oreja, produjo un inclasificable rumor, sacó desconfiadamente la cabeza y echó a andar con paso torpe en dirección a su nariz. Después agitó las alas, se desperezó a sus anchas y emprendió el vuelo. Voló un gran rato en torno a la cama revuelta, golpeó atolondradamente el muro, hizo un largo recorrido sobre el espejo y por fin huyó de un modo incomprensible a través de la ventana cerrada.

Doblaron unas campanas. Era ya de día. Y el grillo, en aquel océano de luz, que se precipita torpemente sobre alguien que salía del hotel.

—¡Jesús, María y José! —dijeron, mas sin sospechar ni remotamente de lo que se trataba. Sin entender mayormente de almas¹²⁰⁸.

Que no se trata de un grillo usual queda claro en el momento en que se lo presenta atravesando la ventana cerrada “de un modo incomprensible”. El mecanismo de tal metamorfosis o transmigración del alma en un insecto es presentado como algo confinado al misterio, a lo secreto, algo que los peatones con quienes se topa azarosamente el grillo no pueden ni siquiera barruntar. Así, este cuento, aunado a otros comentados anteriormente, permite afirmar que en la cuentística de Tario es usual el recurso a aquello que Vargas Llosa denominó “dato escindido elíptico”¹²⁰⁹ a propósito de algunas narraciones de García Márquez como *La mala hora*, cuyo cometido sería velar la clave interpretativa de la fenomenología extraña, insólita o sobrenatural.

Asimismo, lo que en última instancia hay en “Un inefable rumor” es la confrontación con lo numinoso (aunque se halle encarnado en un ser diminuto como el

¹²⁰⁸ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., pp. 96-97.

¹²⁰⁹ Vargas Llosa, *García Márquez, historia de un deicidio*, Barcelona: Barral, 1971, p. 155.

grillo), tanto más desasosegante al haber sido extirpado este concepto de la cosmovisión del hombre moderno: “Now, in the face of the Numinous, he feels all the powerlessness of the merely rational man when confronted with a concept ‘beyond the reaches of our souls’. Bound in his cosy if sterile nutshell, he could count himself king of infinite space – until the bad dreams come and he experiences the terror of the real infinite spaces”¹²¹⁰.

“Ragú de ternera” es uno de los relatos más escabrosos del volumen. Centrado en el desenmascaramiento de un antropófago, es otro de los relatos de Tario que se sirve de los usos de la literatura policial para operar una vuelta de tuerca sobre ellos. La presencia en su producción de un cuento centrado en la figura de un caníbal es uno de los puntos de hermanamiento entre Francisco Tario y el ecuatoriano Pablo Palacio, ya aludido en páginas anteriores como integrante de esa familia literaria repartida en varios países latinoamericanos, e inclinado al descrédito de lo “real”, a la literatura concebida como “juego y desesperación”¹²¹¹ al modo kafkiano, y a la predilección por personajes marginales, excepcionales¹²¹².

El relato del mexicano se estructura en base al diálogo que mantiene un psiquiatra con un hombre que podría morir ajusticiado en la horca “por el feo y sucio delito de

¹²¹⁰ Aguirre, *op. cit.*, p. 68.

¹²¹¹ Francisco José López Alfonso, “El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*”, en Palacio, *Obras completas*, Madrid: ALLCA XX, 2000, p. 378.

¹²¹² Esa afinidad resulta aún más evidente en las siguientes palabras del crítico Francisco Tobar García, que podrían haber sido aplicadas a Tario sin reservas: “Sin embargo, es evidente que Pablo Palacio es único. Tal vez sus parientes más cercanos en Hispanoamérica sean un Macedonio Fernández, ironista desesperado, filósofo del disparate, o un Clemente Palma, anverso del padre, ameno cronista, ese Ricardo Palma, tan celebrado en detrimento de la fama de su hijo. Alguien ha dicho que tiene un extraño parecido con Arévalo Martínez, el guatemalteco, otro novelista empeñado en descifrar la realidad ‘posterior’. Si hubiese nacido en nuestros días, no faltaría quien le endilgase parentesco con el desaprensivo autor de *Ferdydurke*. A mí se me antoja que Palacio no debe sino poco a otros autores, y que estos serían Poe —un Poe distorsionado, visto desde un ángulo de terror-comicidad— y un Lautréamont, si bien cabe la duda: ¿pudo leerlo en francés?” (“Pablo Palacio, el iluminado”, *Anales de literatura hispanoamericana* 2-3, 1973-1974, p. 657). Asimismo, dice que “Palacio es un autor escasamente comprendido en su tiempo” y pone el acento en su vocación exploradora del envés de lo cotidiano, a su ubicación afuerina con respecto a los usos narrativos ancillarios del realismo: “Para entender sus novelas (‘puras’ las llama con razón sobrada Benjamín Carrión, para mostrarlas al lado de la poesía pura) es preciso colocarse al ‘otro lado de la realidad’. ¿Se puede explicar en forma realista un cuento asombroso de Frank Kafka, a quien, por supuesto, no alcanzó a leer Palacio? ¿O un relato de ese otro iluminado, Lovecraft?” (*ibid.*, p. 660). Además, se trataría de un literato que no dejó que su militancia política constriñese su obra: “Poe ríe tras de sus mejores páginas, que son imposibles de referir como una historia, pues carecen de ‘entonces’, son narraciones interiores, prosa pura, demoníaca. Por eso lo han desloado los críticos de empresa, comprometidos con sus prejuicios y creencias. Socialista, de acuerdo. Pablo jamás lo negó, pero jamás espíritu sojuzgado por el partido” (*ibid.*, p. 664). Noé Jitrik lo denomina “una especie de Antonin Artaud de la literatura ecuatoriana” (“Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”, en Palacio, *Obras completas, op. cit.*, p. 403).

haberse devorado impunemente a un rollizo niño de pecho”¹²¹³. El asunto ha acaparado la atención mediática, y el cometido del médico es determinar si hay alguna posibilidad de que el antropófago pueda eludir la ejecución. Si en el texto de Palacio el criminal (también atacante de un niño pequeño, aunque no acaba con su vida) es mostrado desde el principio como una suerte de animal enjaulado cuya contemplación sacia el morbo de quienes lo observan, en el de Tario es un hombre de maneras educadas con antecedentes afables y convencionales que, de forma inopinada, ve despertarse en él un cada vez más voraz apetito por la carne, a pesar de haber sido vegetariano durante años. Asimismo, la conversación fluye educadamente ente ambos, sin aspavientos: “Ni uno ni otro parecían alterados en lo más mínimo, sino más bien interesados en lo que cada cual hacía o hablaba, como si la cuestión se circunscribiese simplemente a comprobar si les agradaban las mismas flores, los mismos platos, o bien si coincidían ambos en sus apreciaciones sociales y políticas”¹²¹⁴. El antropófago narra cómo los indicios que preludian el proceso de transformación que sufre en sus apetencias se despierta de forma inesperada. De nuevo tenemos en la ficción tariana a un personaje que experimenta una alteración conductual de etiología vaga que se inserta subrepticamente en su esquema vital:

la primera señal de todo aquello había sido tan intrascendente y simple, que aun hoy se preguntaba cómo le resultaba posible recordarla. Había tenido lugar en un autobús, momentos antes de llegar a su casa. Se había puesto de pie y había sufrido un mareo, un leve vértigo sin importancia, aunque seguido de una rara ofuscación que le había impulsado a dirigirse, primero al conductor del vehículo y después al revisor, con objeto de estrecharles la mano y despedirse de ellos cordialmente¹²¹⁵.

Dicho incidente, que provoca la hilaridad de los demás pasajeros, no turba especialmente al personaje, pero sí el siguiente, “el primer indicio grave”¹²¹⁶, que tiene

¹²¹³ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 123. En “La cocinera”, de Julio Torri, también se alude al canibalismo con víctimas infantiles, en este caso a través del caso de una cocinera que ha estado utilizando niños para elaborar exitosos tamales y acaba sus días ejecutada en la horca. Virgilio Piñera también escribió un cuento con temática cercana: “Unos cuantos niños”, donde el narrador protagonista explica sus gustos culinarios, en función de los cuales se permite alimentarse de cuatro niños al año. “Las ladronas de niños”, del tándem Erckmann-Chatrian, es un ejemplo foráneo de esta misma temática.

¹²¹⁴ *Ibid.*

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹²¹⁶ *Ibid.*

lugar cuando, experimentando los mismos síntomas previos de desvanecimiento mientras se dispone a cruzar la calle, siente que

el piso cedía bajo sus pies y que él comenzaba a sumergirse a toda prisa entre las aguas de un río. Comprendió al punto [...] que sería menester lanzarse a nado, so pena de morir ahogado en el acto. Así lo hizo, y aún tenía muy presente la zozobra con que alcanzó la otra orilla y se sentó después sobre el pavimento, mientras los transeúntes le rodeaban curiosamente para informarse de lo que ocurría¹²¹⁷.

El episodio podría tomarse como un trasunto de la falta de asidero en lo que respecta al hundimiento de la preservación de la identidad que hasta el momento había presentado el protagonista, la cual se va a ver severamente alterada en sus hábitos alimenticios. Resulta altamente significativo el comentario que hace sobre la noche de ese mismo día, cuando interrumpe una costumbre que venía desarrollando desde hace mucho tiempo:

por primera vez, que yo recuerde, había olvidado mirarme al espejo esa noche, según vengo haciéndolo a diario desde hace un buen número de años.

El doctor preguntó, sentencioso, frunciendo disimuladamente el entrecejo, con qué objeto su cliente llevaba a efecto tan enojoso rito, y el antropófago, sin dudar un momento, explicó, encogiéndose de hombros:

—*Simplemente con el objeto de poder comprobar, a la mañana siguiente, que continuó siendo el mismo de la víspera*¹²¹⁸.

Dicho ritual de autoscopia encaminada a asir una identidad propia e inmutable introduce nuevamente un componente de ironía en la narrativa tariana, pues es precisamente en un personaje que ha desarrollado esa compulsión ritualizada a fin de cerciorarse del mantenimiento de su identidad donde va a aflorar esa aparente metamorfosis de la misma.

El cuento del mexicano dedica más espacio a dar cuenta del proceso. El de Palacio presenta esto con mayor concentración narrativa. En cualquier caso, en ambos la idea de fatalidad subyace al tratar la transición a la antropofagia como la erupción de un impulso prácticamente imposible de bridar para los protagonistas¹²¹⁹. En el cuento del

¹²¹⁷ *Ibid.*

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 125. Las cursivas son mías.

¹²¹⁹ La falta de una etiología para ese cambio en los hábitos bascula el relato hacia el terreno fantástico: “El afán por la carne humana deja de ser un crimen contra la ley para convertirse en una falta de

ecuatoriano empieza a aflorar tras una velada con amigos, como una pulsión destructiva aunada a un virulento deseo sexual:

Al encontrarse solo, sin saber cómo ni por qué, un penetrante olor a carne fresca empezó a obsesionarlo. El alcohol le calentaba el cuerpo y el recuerdo de la conversación [de mujeres y de platos sabrosos] le producía abundante saliveo. A pesar de lo primero, estaba en sus cabales.

Según él, no llegó a precisar sus sensaciones. Sin embargo, aparece bien claro lo siguiente:

Al principio le atacó un irresistible deseo de mujer. Después le dieron ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas. Se me figura que andaría tambaleando, congestionado¹²²⁰.

Al igual que en “Ciclopropano”, va a ser su esposa, una semana después, la destinataria de una declaración (la que, a la sazón, otorga al cuento su título) que va a instaurar la extrañeza en la vida doméstica compartida:

Poco antes de dormirme, y de la manera más inesperada, se me ocurrió decirle a mi mujer: “Quisiera que para el almuerzo de mañana dispusieras de un buen ragú de ternera”. Todavía es hoy el día que me pregunto de qué rincón de mi cabeza partió tan extravagante idea. Repito, siempre fui vegetariano, y el ragú de ternera lo conocía exclusivamente a través de informaciones de segunda mano. Pero el caso es que lo apetecía, lo apetecía de tal forma, que en aquel mismo momento habría encendido la lámpara y me habría servido una buena ración. Sentí a mi mujer reír de mala gana, asegurando que no estaba para bromas [...]. Pero como yo insistiera en mi empeño, quizá con demasiado ahínco, guardó ella un prolongado silencio y sospeché que me despreciaba¹²²¹.

A partir de entonces se convierte en un entusiasta consumidor de carne, amén de en una persona progresivamente distinta de la que era:

—Los vértigos se repitieron, mi memoria se quebrantó temporalmente y comencé a experimentar un vivo desinterés por los productos químicos. En la oficina, era víctima de un constante desasosiego. Y aún más: empecé a mostrar una predilección especial

naturaleza fantástica —¿un crimen más?— cuando aparecen la desproporción y la ausencia de certezas y explicaciones” (Ignacio Ruiz Pérez, *art. cit.*, p. 143).

¹²²⁰ Pablo Palacio, *Obras completas, op. cit.*, p. 17.

¹²²¹ Tario, *Una violeta de más, op. cit.*, pp. 125-126.

por olores y sabores que en otro tiempo me dejaban indiferente o que incluso me provocaban náuseas. Mi escritura se hizo casi ilegible y, a menudo, erraba en mis cálculos. Temí convertirme en un obseso y pensé tomarme unas vacaciones en el campo¹²²².

Dichas vacaciones, no obstante, no mitigan su zozobra, sino que esta se acentúa cuando la compulsión cárnica comienza a interferir severamente con su vida, y empieza a comportarse de forma semejante a un adicto, errando aparentemente sin objeto para terminar frente a las vitrinas de las carnicerías deseando sus manjares o comiendo salchichón de forma casi clandestina, para dejarlo sin terminar cuando “el recuerdo de otra pieza aún más succulenta me helaba la sangre en las venas”¹²²³.

De nuevo en la ficción tariana, los sueños elaboran o arrojan nueva luz sobre las manifestaciones de la vigilia, y así el presunto antropófago¹²²⁴ narra al doctor cómo comienza a soñar intensamente, detallando uno de esos sueños, donde acude al dentista para que le afile los dientes¹²²⁵, algo a lo que el facultativo accede tras su inicial hilaridad. Tras ello, el personaje se siente poderoso y, como en el cuento de Palacio, se ve dominado por una suerte de pulsión erótica agresiva:

A medida que pasaba y repasaba la lima, y yo iba advirtiéndome las puntas aceradas de mis dientes, una alegría incontenible fue invadiéndome, al entrever que, a partir de aquel momento, tendría el mundo en mis manos. Ya de regreso en casa, mi mujer me abrió la puerta y yo le enseñaba los dientes. Ella daba un paso atrás y exclamaba con cara de susto: “¡Nunca lo hubiera pensado!” Pero yo me arrojaba sobre ella y la abrazaba y la besaba, arrinconándola contra el muro. “¡Que me lastimas!”, gritaba, por fin, desasiéndose de mí, aunque sin dejar de observarme de lejos los dientes. Entonces sonaba el timbre, entraba la policía y me echaba mano¹²²⁶.

¹²²² *Ibid.*, p. 126.

¹²²³ *Ibid.*, p. 128.

¹²²⁴ En este punto del relato se aporta un dato acerca de un gesto del médico que, a priori, podría parecer baladí, pero que cobra una especial significatividad una vez que se ha concluido la lectura del mismo: “se relamió disimuladamente” (*ibid.*).

¹²²⁵ En “Narda o el verano”, el cuento epónimo del primer libro de relatos de Elizondo, el personaje de Tchomba, con su hilera de dientes afilados como los de un escualo, puede tomarse como término de comparación.

¹²²⁶ *Ibid.* Esa ligazón entre hambre y sexo llevada al extremo de vincular el contacto erótico y la antropofagia (real o figurada) también caracteriza algunos textos de otros autores afines como Wilcock o Piñera.

Tras contar dicho sueño, que implicaría un punto de inflexión a partir del cual su creciente afición carnívora ya incluye la posibilidad del canibalismo, se dispone a narrar cómo se despierta su apetencia por el “rollizo brazo desnudo”¹²²⁷ de su joven sirvienta, cuya visión durante un almuerzo o una cena (no se especifica) le provoca un desvanecimiento. Asimismo, los sueños alusivos se intensifican en frecuencia y contenido antropofágico y erótico, con mujeres desnudas siendo cocinadas en grandes ollas que, al romperse, liberan “serpientes de todos tamaños que trepaban a los árboles”¹²²⁸, en una clara alusión al pecado.

La tentativa de ataque a su criada se salda con el despido de esta y el malentendido con su esposa, quien interpreta que se ha tratado de una infidelidad. Una vez aclarado este, el protagonista introduce sus inclinaciones carnívoras en los juegos eróticos con su mujer, aunque su etapa de entendimiento dura poco y él vuelve a ensimismarse en su afición por la carne, en una espiral ya imparable –“No me importó más el prójimo ni, por supuesto, mi mujer”¹²²⁹– cuya cúspide es el infanticidio caníbal que puede conducirlo a la horca. Tras las últimas páginas, después de que el presunto antropófago haya detallado la preparación de su menú¹²³⁰, se revela la auténtica identidad de los interlocutores: el doctor, que pierde la compostura y “el dominio sobre sí mismo”¹²³¹ tras ese relato, se desvela como el verdadero antropófago, mientras que su paciente resulta ser un detective que había urdido la estratagema de la narración de su caso para hacerle caer en la trampa. La animalización del doctor hace patente en el plano somático su condición depredadora:

El doctor se puso en pie, blanco como un cadáver, y esbozó una deplorable sonrisa de hiena; pero no intentó resistirse. Incluso, sin soltar la estilográfica, ofreció sus manos al

¹²²⁷ *Ibid.*

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 133. En esa declaración se manifiesta algo que también caracteriza el devenir del carácter del antropófago Nico Tiberio en el relato de Palacio: “el elemento atroz, inmundo que anida en todo deseo, ese egoísmo desmedido que impide reconocer la subjetividad moderna como ‘sujeto de la razón’ o ‘sujeto del derecho’” (Francisco José López Alfonso, *art. cit.*, p. 379).

¹²³⁰ En estas páginas, posiblemente las más gráficas de la cuentística tariana, la *delectatio morosa* en los pormenores culinarios lograría, en opinión de Rafael Gallo, un efecto inesperado en el lector: “Y lo más perverso es que esas imágenes tan succulentas hacen que se nos antoje ese extraño manjar. No provoca asco sino antojo” (Gallo y Padilla, *op. cit.*, p. 106). Este rasgo de estilo consistente en detallar la preparación del plato sin escatimar detalles aparece también en “El banquete del señorito”, donde el ocioso aristócrata al que se refiere el título se solaza con un banquete antropófago que le ha sido preparado en respuesta a su antojo de comerse a un niño (aunque en el texto su servidumbre le engaña sirviéndole a un enano).

¹²³¹ Tario, *Una violeta de más*, *op. cit.*, p. 136.

policía para que lo esposara adecuadamente. Tenía cierta expresión canina en los ojos y mostraba, ya sin ningún disimulo, sus dientes minuciosamente afilados. El policía le cedió el paso y desaparecieron juntos¹²³².

Resulta difícil, una vez leído el cuento, no pensar en la figura del antropófago ilustrado Hannibal Lecter, también médico psiquiatra, y en cómo es desenmascarado por el agente Will Graham, en un arriesgado proceso de inmersión y anticipación psicológica respecto a la mente del contrincante. Ello ocurre en la primera novela donde se da a conocer (llevada al cine en dos ocasiones), en la cual el simbolismo del dragón (en este caso el *Dragón Rojo* pintado por William Blake, habitante del Infierno) remite a una superación de la condición humana a través del ejercicio divinizador del crimen por parte de Francis Dolarhyde, discípulo de Lecter, quien lleva tatuada una referencia a la citada obra de Blake en la espalda.

Finalmente, en “El hombre del perro amarillo” encontramos un tándem de personajes formado por el hombre del sombrero de paja y su mascota canina. Ambos son percibidos por la comunidad con cierta perplejidad¹²³³, en parte suscitada por las costumbres frugales del hombre, que el narrador omnisciente transmite y matiza al diluir lo que de extraordinario pudiese haber en su vida:

El hombre parecía feliz, era feliz sin duda, aunque esta felicidad suya resultara incomprensible a primera vista [...]. Se le tenía por un hombre misterioso.

Bien visto, no existía el menor misterio. Había amado la soledad desde niño, se había enamorado en su juventud, usaba ahora sombrero de paja y empezaba a envejecer. Dos o tres veces al año recibía cartas del extranjero. Jamás contestó ninguna. Sin embargo, complacía visiblemente en leer y releer aquellas cartas, que parecían traerle desde distintos lugares un sigiloso aroma de algún hecho importante de su vida.

¹²³² *Ibid.*, p. 137.

¹²³³ Este cuento ejemplifica la diversidad de la tipología del desviado, así como la frecuente arbitrariedad de su consideración como tal, y cómo esto se plasma en la narrativa tariana. Los dos protagonistas de este cuento lo serían en función de su imagen a ojos de la comunidad, no de la ruptura de alguna norma o de su inmersión en los territorios del tabú, como en otros textos comentados: “Ordinariamente, aquellos etiquetados como desviados han roto alguna regla (legal, religiosa o social) [...]; frecuentemente, sin embargo, no han violado ninguna norma y son categorizados como desviados sólo porque autoridades respetables los han encasillado en tal rol, por ejemplo, los ciudadanos inocentes etiquetados como comunistas por el senador Joseph McCarthy” (Thomas Szasz, citado en Rocha, *op. cit.*, p. 67).

Era explicable, por consiguiente, que quienes desconocían estos pormenores pudieran pensar de él que era un hombre misterioso simplemente porque tenía consigo un perro, y no una mujer, y porque saludaba con gran cortesía, levantando en alto su sombrero¹²³⁴.

Sus costumbres, no obstante, son vistas con cierta suspicacia por sus convecinos, cuyo gregarismo queda en evidencia¹²³⁵:

Podía vérselo, aun durante el invierno, recorriendo distancias inverosímiles, bajo la lluvia y con su perro. Acaso fuera esto un error y diese que sospechar a la gente, pues la lluvia, durante el invierno, es desapacible y fría, y la gente no suele mirar con buenos ojos que alguien apetezca pasear en condiciones tan desusadas. De ahí que unos y otros insistieran en preguntarse por qué aquel hombre no aguardaba otra estación, qué precipitación era la suya y por qué el muro de su finca era algo más alto de lo usual¹²³⁶.

Los muros erigidos como defensa de un personaje con respecto a un entorno receloso, hostil o con el que, celoso de su intimidad, no quiere establecer un trato sólido ya han aparecido en otros cuentos analizados, como “La noche de los cincuenta libros” o “El terrón de azúcar”. La existencia de ambos transcurre sin sobresaltos, y su complicidad se vehicula fundamentalmente a través de la mirada. Sin embargo, un determinado día tiene lugar la mudanza que quiebra esa rutina, inflexión explicitada en el discurso por el marcador adversativo: “Pero hubo un día en que el hombre se sintió mirado de un modo distinto, nada acostumbrado”¹²³⁷. Las circunstancias de dicho acontecimiento son concretadas en el párrafo siguiente, y suponen un correlato entre la agitación convulsiva del clima y el estremecimiento que va a experimentar el acomodo del hombre y su perro amarillo:

Era la noche y el hombre leía. Hacía una endiablada noche de invierno, con el viento soplando, no en una dirección y otra, sino en todas las direcciones posibles, formando un solo remolino, La luz de la casa se apagó de pronto y volvió a encenderse. Estalló un trueno. Más, para entonces, el perro ya le había mirado. El hombre advirtió esto al

¹²³⁴ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 168.

¹²³⁵ Esta actitud recelosa y propensa a fabulaciones del grupo frente al elemento “extraño” es recogida también por el poeta español Carlos Edmundo de Ory en uno de sus cuentos: “La mujer errante”. La producción narrativa de Ory comparte algunos puntos de contacto con la de Tario, como el recurso a la fantasía y al onirismo, la deuda con la corriente gótica y fantástica clásica, la impronta kafkiana (extensible a la prosa de los demás autores del grupo postista) y expresionista, así como ciertas pinceladas de absurdismo.

¹²³⁶ *Ibid.*, pp. 168-169.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 170.

punto. Y al descubrir que el perro le miraba de tan extraño modo —como si fuese un perro de cera o como miran los perros durante los sueños—, el hombre se sintió solo. Solo en la inmensidad de la noche, en el profundo y sosegado silencio, como en los primeros días de una cruel soledad. Algo descendió sobre su alma y se posó allí, dejándole triste y solo. Todavía continuaba el perro mirándole, haciéndole sentir muy bien que le miraba, exhibiendo su horrible pensamiento. El hombre seguía muy triste, con el libro entre las manos, solo, Le daba la luz en la espalda. Ahora lo recordaba el perro con su sombrero de paja y agitando su bastón en el aire, y no lograba reconocerlo, asociarlo con aquel otro hombre que tenía delante. Deseaba olvidarlo. Se lo imaginó huyendo en la huracanada noche, perseguido por los truenos. Sentía miedo de pensar tan sólo que se pusiera a hablar de improviso y profiriera algo espantoso¹²³⁸.

La focalización se va alternando, mostrándonos por turnos sus respectivas experiencias de esta vivencia *unheimlich* que transmuta para el can algo previamente familiar (la figura de su dueño) en algo extraño y visto como potencialmente amenazante. No se trata de un episodio aislado, sino de algo que termina incardinándose al transcurso de la existencia de ambos seres:

Qué fatalidad la suya — reflexionaba el hombre ahora, en tanto paseaba por el jardín. Había transcurrido un mes de fuertes y olorosas lluvias y el perro proseguía mirándole, observándole incrédulamente desde cualquier rincón de la finca. El hombre se cerraba con llave, mas aun a través de la puerta, al otro lado de la puerta, adivinaba al perro mirándole. Ello entristeció más al hombre, que dejó de leer y esperar el correo. Y una vez que arrojó al perro de su cuarto —porque, tarde o temprano, tenía que ocurrir esto—, el perro se negó a volver. Ya no quiso saber más de aquel cuarto. Rondaba la casa como un ave de mal agüero¹²³⁹.

El hombre innominado decide dejar libre al can, cuya partida, cisma de esa dualidad que antaño formaban los dos, le causa una honda desazón. Empieza a experimentar entonces sueños en los que sufre por el extravío del perro y, al mismo tiempo, teme encontrarlo. Hasta que, un día en que lo oye ladrar en torno a la casa, siente que el animal ha fallecido. El perro queda afantasmado en su gañido, que se repite noche tras noche y va difuminándose a medida que se acerca el alba. Y la mudanza en la existencia del hombre y la que fue su mascota es acusada por el

¹²³⁸ *Ibid.*

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 171.

vecindario, que baraja diversas hipótesis acerca de lo que haya podido suceder con respecto a esos “otros”, que vendrían a constituir la dosis de misterio o de enigma que toda comunidad necesita para proyectar determinadas inquietudes o aprensiones:

En el pueblo se preguntaban ahora qué podría haber sido de aquel hombre y su perro. Desde qué tiempo no bajaban a la estación. Todos se ocupaban de ellos y hasta les echaban de menos, descubriendo que en sus pobres almas nacía una rara simpatía hacia ellos. Realmente aquel hombre y su perro empezaban a serles muy necesarios, ambos eran muy misteriosos y les comunicaban su misterio. Todo el misterio de sus vidas había desaparecido ahora. Solía decirse que habían muerto. Se contaba que habían salido de viaje. O que el hombre había enfermado y que el perro lo cuidaba celosamente. O viceversa. O que el perro, durante una noche de tormenta, había devorado al hombre. O que hombre y perro no eran tales, sino engaño de la vista¹²⁴⁰.

Las diferentes sustantivas de complemento directo del verbo “contar” (conjugado en impersonal refleja) van desgranando las diversas hipótesis (alguna de ellas un tanto delirante) con que los lugareños intentan explicar la ausencia de sus convecinos. Entretanto, el hombre comienza a soñar abundantemente y a confundir el sueño con la vigilia. Finalmente, los vecinos le informan de que días atrás tuvieron que acabar con la vida del perro, al que suponían rabioso, ya que “no hacía sino ir de puerta en puerta lanzando espantosos aullidos, lo mismo que si hubiera visto al propio diablo y no deseara tropezárselo otra vez”¹²⁴¹. El hombre, escéptico ante la información, se encamina al lago “pensando que si se daba prisa en encontrar al perro, podrían estar los dos de vuelta en casa para el almuerzo”¹²⁴², sumergiéndose en él para no salir.

La alternancia de focalización entre el hombre, el perro y los vecinos (aunque el primero es el que la sostiene durante la mayor parte del cuento) introduce en el cuento un perspectivismo oscilante que contribuye a lo nebuloso de su exégesis, a lo que contribuye la aparente (e intencional) contradicción que en el seno del cuento se desliza cuando, tras aludir a la abundancia de producción onírica del hombre, se dice en la siguiente página: “Misteriosa vida. Si ni siquiera soñaba”¹²⁴³. En todo caso, se trata de un relato donde la alienación y la incomunicación quedan patentes, tanto por lo que

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 175.

¹²⁴² *Ibid.*

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 174.

respecta a la inexplicada inflexión que rompe la armónica, casi edénica, convivencia de los dos protagonistas, como a la relación de ambos con sus vecinos. Esto último queda patente en cómo culmina respectivamente su contacto con estos: el perro sacrificado por ellos al creerlo rabioso y el hombre siendo observado con recelo y conmiseración¹²⁴⁴ a medida que se encamina al lago donde terminará sus días.

¹²⁴⁴ “Los vecinos continuaron mirándose y se fueron santiguando por turno, sintiendo en el fondo de sus pobres almas que volvían a ser levemente misteriosos” (*ibid.*, p. 175). El acto de santiguarse que comparten todos ellos es un gesto que parece encaminarse a exorcizar cualquier “contaminación” que de su interacción con el hombre pudiese sobrevenirles.

7. EL EROTISMO Y EL AMOR

Lo insólito es inseparable del amor, preside su revelación tanto en su aspecto individual como colectivo. El sexo del hombre y el de la mujer sólo se atraen mutuamente mediante la introducción entre ellos de una rama de incertidumbres que renacen sin cesar, verdadera suelta de colibríes que habrían ido a alisarse las plumas hasta el mismo infierno.

(André Breton)

El enfoque de Tario acerca del erotismo desvela una sexualidad a menudo transgresora, en la que podría detectarse el alargado ascendiente de Sade y su reivindicación por parte de los surrealistas. Paul Éluard tributaba admiración al marqués “por haber querido volver a dar al hombre civilizado la fuerza de sus instintos primitivos, por haber querido liberar la imaginación amorosa”¹²⁴⁵. Así, encontramos una sexualidad de tintes necrofilicos (sobre todo en los cuentos de *La noche*), junto a adulterio, incesto o zoofilia, aunque, en los libros que suceden al primer cuentario las transgresiones y parafilias serán tratadas de forma más amortiguada¹²⁴⁶. En cualquier caso, ejemplifican un rasgo habitual de la literatura gótica:

Avec les gothiques, la littérature donne un souffle nouveau à l'érotisme noir et mélange avec un indicible bonheur les terreurs les plus macabres à la sexualité la plus trouble. Grâce au mouvement gothique, une chape de plomb semble enfin se soulever et laisser libre cours aux auteurs qui s'y adonnent avec une délectation non feinte. Les écrivains touchés par les ailes noires du gothique trempent leur plume dans le stupre, la débauche, la fornication, comme les romantiques se sont complaisamment épanchés sur les tortures de l'âme, les désespoirs du cœur. Comme les martyrs saint-sulpiciens suppliciés sur les vitraux des cathédrales, les auteurs gothiques ont ouvert des plaies béantes, des

¹²⁴⁵ Éluard, *El poeta y su sombra*, op. cit., p. 114. Estas palabras transmiten una idea similar a la contenida en las reflexiones de Luis Buñuel sobre la imaginación, quizá de influencia sadiana vía el surrealismo: “La imaginación es libre; el hombre no” (Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, Madrid: Plot, 1993, p. 32); “en la imaginación usted puede llegar hasta lo infinito, a donde a usted le dé la gana, mientras que en la realidad, en la vida práctica, usted está necesariamente reprimido por su conciencia, la sanción legal, los amigos, la familia. Siempre hay un freno que se pone usted mismo o le pone la sociedad. En la imaginación yo puedo llegar al incesto. Pero como ser social, y en frío, mi sentido moral me lo impediría. La imaginación puede permitirse todas las libertades...” (*ibid.*, p. 70). En esta órbita cabe insertar las reflexiones de Carlos Edmundo de Ory acerca de lo que sería la “literatura de transgresión”: “aquella que contiene crimen. En donde la libertad se confunde con la totalidad...” (Ory, “Una respuesta a once preguntas”, *Diario de Mallorca*, 8-VII, 1971, p. 25).

¹²⁴⁶ Una de las reseñas a *La noche* subrayaba la presencia de lo sexual en esas primeras muestras de la narrativa tariana, textos “con frecuentes alusiones a los problemas del sexo que dan la sensación de preocupar al autor” (*Noticias de México*, México: Departamento de Información para el Extranjero, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1943, s.p.).

frustrations morbides, des désirs contenus, des fulgurances qui font le terreau de l'intelligence et de la souffrance d'un siècle qui s'éveille¹²⁴⁷.

7.1. *La noche*

Esa pulsión necrófila alcanza sus mayores cotas en dos de los cuentos que encabezan *La noche*: “La noche del féretro” y “La noche del loco”. En el primero, asistimos a la explicación del féretro protagonista de cómo los de su “especie” están sexuados (frente a lo que el lector humano podría suponer) y el matrimonio, en su esfera existencial, consiste en la adjudicación de un cuerpo humano del sexo contrario, de modo que “el entierro es para los féretros una ceremonia religiosa de comunión entre la cosa en sí y el ser en proceso de ser cosificado”¹²⁴⁸.

El relato adopta en unas líneas la tipología expositiva para dar cabida a esa información:

Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa, y que en nuestros escasos ratos de buen humor bromeamos o nos chanceamos unos con otros. Ante todo, tenemos nombre: unos, masculinos y, otros, femeninos, naturalmente, de acuerdo con nuestro sexo.

Mientras permanecemos en el almacén somos célibes. Sin embargo, estamos fatalmente destinados al matrimonio; es decir, a lo que en el mundo común y corriente se designa con otro nombre estúpido: el entierro. Semejante acontecimiento es el más importante de nuestra vida, y de ahí que meditemos tan a menudo acerca del cónyuge que nos deparará la suerte.

Buena prueba de esto último es que hoy, al salir rumbo al armatoste que me aguarda, un antiguo camarada se despidió de mí de esta forma:

—Que el destino te conceda buena hembra y buena casa...

Yo, que soy hombre, le respondí tristemente:

¹²⁴⁷ [“Con los autores góticos, la literatura da un nuevo soplo al erotismo negro y mezcla con indecible delectación los terrores más macabros y la sexualidad más problemática. Gracias al movimiento gótico, un revestimiento de plomo parece retirarse al fin y dar rienda suelta a autores que se dedican a ello con alegría no fingida. Los escritores tocados por las alas negras del gótico mojan su pluma en el libertinaje, la inmoralidad, la fornicación, como los románticos hallan complacencia en la tortura del alma, la desesperación del corazón. Como los santos mártires supliciados en los vitrales de las catedrales, los autores góticos han abierto las heridas, las frustraciones mórbidas, los deseos contenidos, los destellos que son el caldo de cultivo de la inteligencia y del sufrimiento de un siglo que se despierta”] (Pozzuoli, “Au commencement était le gothique”, *art. cit.*, p. 28).

¹²⁴⁸ Alejandro Toledo, “Francisco Tario, entre monstruos y fantasmas”, *art. cit.*, p. 42.

—Sobre todo, eso, amigo: buena casa para pasar el invierno¹²⁴⁹.

De sus palabras se infiere que la sociedad de los féretros no difiere sustancialmente de la humana (pese al cambio de nomenclatura), al menos en lo que respecta a los condicionamientos instaurados por determinadas ceremonias y ciertas metas vitales (buena casa y buena esposa). Su “boda” (correspondiente en el plano humano a la introducción del cuerpo en el ataúd y su inhumación) es un acontecimiento que irradia, condiciona y, de algún modo, otorga sentido retrospectivamente a la existencia del féretro hasta ese momento¹²⁵⁰. Cuando descubre que va a albergar un cuerpo masculino, reacciona con desesperación al sentir su “virilidad” mancillada, aunque la barrera comunicativa entre él y los hombres provoca que sus airadas protestas sean estériles:

Sentí que el corazón me dejaba de latir dentro del pecho, que la cabeza me daba vueltas, y que me hallaba abandonado en mitad de un túnel nauseabundo.

“¿Cómo, para papá? —me dije—. ¿No soy acaso un hombre?”

Quise gritar, protestando. Quise incorporarme y echar a correr sin ningún rumbo, pero no pude. Cuatro pesadas manos, cubiertas de vello, me sujetaron por pies y cabeza y no supe más de mí¹²⁵¹.

Estas puntualizaciones nos previenen para el accidentado desenlace del cuento, en el cual el protagonista expulsa violentamente al hombre al que se quiere introducir en él, y que es descrito con anterioridad en términos antieróticos: “Cuando desperté, un hombre gordo, hinchado, pestilente y rubio, yacía sobre mis pobres huesos”¹²⁵²; “el hombre ventrudo y fétido, cuyo cuerpo parecía exactamente una vejiga”¹²⁵³. En contraposición, a una muchacha presente le dedica una prosopografía que pondera sus

¹²⁴⁹ Tario, *La noche*, op. cit., pp. 9-10. Esta concepción del entierro como una especie de casamiento o coyunda no es una fabulación tariana ajena a ciertos usos: en la isla indonesia de Sumba tienen lugar entierros de hombres ricos previstos en vida por estos. En ellos, la piedra que se extrae de la cantera para ser empleada para hacer el ataúd tallado y decorado es tratada en términos de esposa y alabada por la belleza de su blanca piel, propia de su lugar de procedencia. La colocación del cuerpo del hombre “sobre un elemento femenino hueco se describe explícitamente en términos de cópula” (Nigel Barley, *Bailando sobre la tumba*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 217)

¹²⁵⁰ Ambos ceremoniales mostrarían paralelismos que ya Artemidoro señaló: “todas las ceremonias que acompañan a las bodas acompañan también a los funerales” (citado por Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 3, México: Siglo XXI, 2005, p. 18). Tanto la boda como la muerte remitirían a sendos fines (*telos*) u objetivos vitales principales, y se aludirían mutuamente.

¹²⁵¹ Tario, *La noche*, op. cit., p. 12.

¹²⁵² *Ibid.*

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 13.

encantos físicos: “Vi a lo lejos a la jovencita fresca, muy pálida y aterrada, con las manos sobre el descote. Su perfume me embriagó esta vez, removiéndome mis instintos. / ‘¡Lograr poseerla!’ , pensé con angustia”¹²⁵⁴.

Tal episodio de expulsión no está exento de un humor negro sumamente irreverente, con ciertas referencias a las comedias *slapstick* del cine mudo. Sería temprana muestra de una de las características isotópicas de la narrativa del autor: “No hay compasión en Tario: es lo que lo salva de ser cursi o moralista. El humor de Tario es muy negro”¹²⁵⁵, y cumpliría aquel aserto de Baudelaire según el cual “l’homme mord avec le rire”¹²⁵⁶. Sin embargo, no hay que olvidar que en algunos casos concretos (como “El balcón”) deja de lado ese talante para abordar con suma delicadeza a los personajes, demostrando esa “ternura para los desolados y los desvalidos” mencionada en la contratapa de *Una violeta de más* como un rasgo de la obra del autor.

Así, el cáustico sarcasmo de la prosa tariana lo podría ubicar sin reservas entre aquellos autores a quienes, según Cioran, su virulencia ha hecho más vigentes que otros:

Si Nietzsche, Proust, Baudelaire o Rimbaud sobreviven a las fluctuaciones de la moda, se lo deben a la gratuidad de su crueldad, a su cirugía demoníaca, a la generosidad de su hiel. Lo que permite durar a una obra, lo que le impide envejecer, es su ferocidad. ¿Afirmación gratuita? Considérese el prestigio del *Evangelio*, libro agresivo, libro venenoso entre todos¹²⁵⁷.

¹²⁵⁴ *Ibid.* Las alusiones eróticas no se circunscriben únicamente a las pulsiones del protagonista. En el texto hay otras referencias a actitudes de terceros que generalizan ese clima. Así, durante el trayecto que efectúa tras haber sido adquirido, menciona “edificios de ladrillo, tenebrosos, en cuyos interiores adivinaba yo parejas de hombres y mujeres estrujándose frenéticamente...” (*ibid.*, p. 9), y cuando el cuerpo ya está colocado en su interior, se fija en el sacerdote que reza “mirando por encima de sus anteojos a las mujeres bonitas” (*ibid.*, p. 12).

¹²⁵⁵ Gallo y Padilla, *op. cit.*, p. 106.

¹²⁵⁶ [“El hombre muerde con la risa”] (Baudelaire, *Fusées. Curiosités esthétiques. L’Art romantique*, Paris: Garnier, 1962, p. 250). El maridaje entre humor y horror no es inusual, sino que ambos “se han dado la mano más a menudo de lo que intuitivamente podría pensarse: la locura, lo grotesco, los excesos dionisiacos, no son sino intersecciones entre ambos mundos, momentos marcados por un descarrilamiento en el que, como en esas fiestas que se nos van de las manos, la carcajada se nos congela en una mueca atroz. Nuestro repertorio de chistes da buena cuenta de ello, pues ¿acaso no remite, en su mayor parte, a temas como la muerte, el otro, el sexo, la súbita percepción de la incongruencia..., en definitiva, a todo aquello que precisamos exorcizar porque nos da miedo?” (Antonio Rómar y Pablo Mazo Agüero, “Prólogo” a *Aquelarre*, *op. cit.*, pp. 10-11). Skal subraya que ello supone algo de largo aliento en la historia literaria: “El horror y el humor son compañeros íntimos por lo menos desde los tiempos de los dramas isabelinos y jacobinos” (David John Skal, *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Madrid: Valdemar, 2008, p. 327).

¹²⁵⁷ Cioran, *Silogismos de la amargura*, *op. cit.*, pp. 19-20. El polémico Aleister Crowley establecía, asimismo, una ligazón entre Risa, Crueldad y liberación ontológica: “En la idea de la Risa está inherente la de la Crueldad, como han demostrado muchos filósofos, y por esta razón, sin duda alguna,

Por ende, el humor tariano se asemeja a la risa acerba de Melmoth el Errabundo (el protagonista de la famosa novela gótica de Charles Maturin), “that horrible convulsion that mingles the expression of levity with that of despair, and leaves the listener to doubt whether there is more despair in laughter, or more laughter in despair”¹²⁵⁸, a la ironía vital de *El hombre que ríe*, de Victor Hugo, o de Mr. Sardonicus, protagonista de la película homónima de William Castle de 1961, condenados ambos a un perpetuo rictus de risa fijado en su rostro.

La reacción del ataúd obedece a la resistencia numantina que opone el protagonista a que lo utilicen para enterrar un cuerpo masculino, obligándolo a una homosexualidad que no desea. Ante lo inevitable de ese destino, decide resignarse y solazarse en la compensación onírica, espoleada por la figura de la muchacha antes mencionada:

Me encogí de hombros y opté por dormirme. Dormirme como un novio impotente o tímido en su noche de bodas.

Así lo hice. Y soñé. Soñé con dulces muertas blancas, cuyos muslos temblaban sobre mi piel... con ricos sepulcros de mármol, muy ventilados y alegres... Soñé, y las imágenes sibaríticas me hicieron tanto mal, que cuando abrí los ojos y vi penetrar el sol por las vidrieras me sentí exhausto, vacío, postrado, como deben sentirse los hombres después de una óptima noche de continuos placeres¹²⁵⁹.

Alejandro Toledo contempla una resemantización de ceremonias desgastadas y vacuas en dicho desenlace:

En Occidente, el rito funerario se ha transformado en una convención: se le ha despojado del sentido sagrado que lo determinaba como festejo de la vida. El protagonista del relato espera una celebración análoga –la ceremonia que daría sentido a su existencia– y lo que encuentra es el mero cumplimiento de un trámite. La actitud del féretro es el único acto verdaderamente humano y hasta vital del relato (mientras que los

es por lo que la han excluido las Escuelas Místicas de Meapilas de sus zonzos planes [...]. La Naturaleza rezuma Crueldad, y sus más grandes cotas de júbilo y victoria llevan la firma de la risa [...]. ¡Oh, el inmenso y saludable menosprecio hacia el ser coartado que mana, con desproporción, del sentido en que Gargantúa entiende la Risa! Realmente mata, con sus más divertidas francachelas caníbales, a ese avinagrado misionero con alzacuellos que es el circunspecto Ego, y lo arroja a la caldera. ¡Je, Je! (la voz de la Civilización); ¡glub, glub! (el mensajero del Dios del Hombre Blanco)” (Crowley, *El continente perdido y otros ensayos*, Madrid: Valdemar, 2001, p. 360).

¹²⁵⁸ [“Aquella horrible convulsión que mezcla la expresión de la levedad con la de la desesperación, y deja al oyente dudando si hay más desesperación en la risa o a la inversa”] (Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer: a Tale*, vol. II, New York: Harper & Brothers, 1835, p. 84).

¹²⁵⁹ Tario, *La noche*, op. cit., p. 13.

humanos se comportan de un modo más que mecánico e incluso resultan no menos inanimados que los objetos); haciendo omisión de su “excepcionalidad”, es la respuesta de un ser puro ante una impureza aberrante: las convenciones sociales que vuelven hueco todo hecho humano, incluso aquel que reclama la presencia de lo sagrado¹²⁶⁰.

Quizás “La noche del féretro”, al igual que otros cuentos de Tario, podría leerse como la manifestación de la escritura extrema de un autor que, como Bataille, de algún modo se mostraba “obsesionado por la muerte en su deseo de afirmar la vida”¹²⁶¹. En general, su tratamiento de la pulsión erótica se sitúa en esa poética del mal, de raigambre romántica y decadentista, apuntalada sobre el magnetismo de lo interdicto y sobre su transgresión: “El terreno prohibido es el trágico, o mejor aún, el sagrado. Es verdad que la humanidad lo excluye, pero es para magnificarlo. La prohibición diviniza aquello a lo que prohíbe el acceso. Subordina ese acceso a la expiación –a la muerte, pero la prohibición, al tiempo que es un obstáculo, no deja de ser una incitación”¹²⁶². Asimismo, el protagonista de este relato encarnaría sin ambages la constatación de el deseo “es la mejor demostración de nuestra inconsistencia, debilidad y fragmentación”¹²⁶³, ya que sus temores se centran en que no se le imponga una sexualidad que considera “desviada” y en no resultar completo por su complementario, el cadáver del otro sexo.

Ya vimos en el apartado anterior que “La noche del loco” tiene un desenlace necrófilo, el cual constataría que

algunos humanos son incapaces de aliviar la angustia de su fragmentación si no es mediante objetos escasos, peligrosos o criminales. En estos humanos suele fructificar eso que reunimos bajo otro término vacío: “lo patológico”. Sin embargo, ellos sólo son el ornitorrinco, la jirafa, el elefante blanco de nuestra especie animal, nuestro espejo deformante. Es en ellos en donde podemos comprobar lo arbitrario del deseo que padecemos¹²⁶⁴.

¹²⁶⁰ Toledo, *El fantasma en el espejo*, op. cit., pp. 15-16.

¹²⁶¹ Reseña de *La literatura y el mal*, *La Vanguardia*, 17 de junio de 1971, p. 56.

¹²⁶² Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 37.

¹²⁶³ Félix de Azúa, “La oscuridad”, en *Abierto a todas horas*, op. cit., p. 97.

¹²⁶⁴ *Ibid.*

Víctor Bravo considera que la sexualidad es el más poderoso de los elementos perturbadores de la ley que cohesiona el orden social¹²⁶⁵ (otros serían la locura y el crimen; vemos que Tario los aborda todos), apuntalado en una urdimbre de normas y prohibiciones encaminadas a domeñar esos focos de agitación. Asimismo, según Artaud

toute vraie liberté est noire et se confond inmanquablement avec la liberté du sexe qui est noire elle aussi sans que l'on sache très bien pourquoi. Car il y a longtemps que l'Eros platonicien, le sens génésique, la liberté de vie, a disparu sous le revêtement sombre de la Libido que l'on identifie avec tout ce qu'il y a de sale, d'abject, d'infamant dans le fait de vivre, de se précipiter avec une vigueur naturelle et impure, avec une force toujours renouvelée vers la vie¹²⁶⁶.

La incursión del “loco” en ese sentido lo lleva al extrarradio¹²⁶⁷, y así el *locus* que enmarca su actividad transgresiva, su horadamiento del tabú, es aquel que corresponde a lo segregado de la cotidianidad de la urbe. El suburbio como escenario gotificado se remite a la época victoriana, cuando los cambios propiciados por la Revolución Industrial y el consiguiente flujo demográfico del campo a la ciudad suscitaron “un développement urbain tentaculaire”¹²⁶⁸, un crecimiento caótico que, en el ejemplo concreto del Londres victoriano, daba lugar a esos espacios suburbanos propicios a abrigar la ilegalidad, en este caso el desarrollo de usos eróticos abyectos: “Le superpeuplement du centre-ville entraîne dès les années 1830 une croissance-éclair

¹²⁶⁵ Vid. Bravo, *El mundo es una fábula*, op. cit., p. 136.

¹²⁶⁶ [“Toda verdadera libertad es oscura, y se confunde infaliblemente con la libertad del sexo, que es también oscura, aunque no sepamos muy bien por qué. Pues hace mucho tiempo que el Eros platónico, el sentido genésico, la libertad de la vida, desaparecieron bajo el barniz sombrío de la libido, que hoy se identifica con todo lo sucio, lo abyecto, infamante del hecho de vivir y de precipitarse hacia la vida con un vigor natural e impuro, y una fuerza siempre renovada”] (Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1964, p. 45).

¹²⁶⁷ Es el colofón esperable a un transitar sin permanecer, a un vagabundeo que pone de relieve cómo “el sujeto psicótico [...] vive en la dispersión, en un no-lugar, vaga errante de un punto a otro” (José Luis Gallardo, *Babel-In-Sularia (Ensayos de semiótica lacaniana)*, Madrid: Seminario Millares Carlo – UNED, 1981, p. 85). Aquí, el suburbio se constituiría como uno de esos no-lugares que en la literatura contemporánea, o de la denominada “ultramodernidad” (vid. Jean Foucart, “Fluidité sociale, précarité, transaction et souffrance”, *Pensée plurielle. Transactions et sciences de l'homme et de la société* 20, 2009, p. 97), se erigen como importantes *loci* particularizados por la individualidad solitaria, lo pasajero, lo provisional y lo efímero (vid. Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil, 1992, p. 101). Resulta clara la condición de solitario del loco, y cómo la misma lo impele a buscar una compañía femenina, de perduración imposible, en el camposanto.

¹²⁶⁸ [“Un desarrollo urbano tentacular”] (Françoise Dupeyron-Lafay, op. cit., p. 226). La idea de “ciudad tentacular” fue explotada por el simbolista belga Émile Verhaeren en dos poemas: “La Ville” y “L'âme de la Ville”, este último formando parte de un libro titulado, precisamente, *Les Villes tentaculaires* (1895).

anarchique de la banlieue londonniene, ce qui explique l'introduction dans la fiction de ces nouveaux territoires suburbains, domaine de l'entre-deux sur bien des plans, et presque *terrae incognitae*"¹²⁶⁹.

En otro cuento mexicano ya aludido, "La forma de la mano", de Salvador Elizondo, la identidad del extrarradio está signada por servir de hogar a la otra faz de la urbe, por constituer

un continente imprevisto, enclavado secretamente en un resquicio inesperado de la ciudad real. ¿Ignoraban acaso los habitantes de la villa la existencia de este ámbito aparentemente secreto o había yo ido a parar, por un azar tenebroso, a ese reducto inconfesable que existe en todas las ciudades, en el que medra imperturbable la infamia de las urbes, el gran leprosario secreto que se yergue en el silencio de su propia vergüenza y cuyos habitantes, los monstruos y los muertos, pululan en la sombra de sus edificaciones siniestras, que los acogen como el desecho más deplorable de la vida?"¹²⁷⁰

La descripción del paisaje que el protagonista de "La noche del loco" contempla en el taxi que lo lleva de camino al cementerio, con calles "todas gemelas, huecas"¹²⁷¹, que semejan un dédalo de tuberías, así como el campo y su llanura "plana, quieta, igual que el pecho de un tísico"¹²⁷², resulta bastante gráfica en este sentido y trasunta la idea de que

¹²⁶⁹ ["La superpoblación del centro de la ciudad en la década de 1830 dio lugar a un crecimiento descontrolado de los suburbios londinenses, lo que explica la introducción en la ficción de estas nuevas zonas suburbanas, que en muchas maneras pueden considerarse dominio del ínterin, y casi *terrae incognitae*"] (*ibid.*).

¹²⁷⁰ Elizondo, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, op. cit., pp. 46-47.

¹²⁷¹ Tario, *La noche*, op. cit., p. 33.

¹²⁷² Este escenario remite a lo que Marcel Brion denominó "fantastique du vide" ["fantástico del vacío"]. Aunque "La noche del loco" no es un relato propiamente fantástico, pues su ambigüedad termina basculando hacia el ámbito de lo extraño y lo patológico, el escenario descrito participa de algunas características de esa subcategoría indicada por Brion: "le fantastique du vide, l'angoisse qui surgit des vastes espaces vacants, des landes d'Edvard Munch où souffle le vent de la terreur, des étendues terrestres ou marines que contemple le promeneur solitaire de Caspar David Friedrich, et de villes désertes où erre, anxieux, l'esprit du spectateur, ne rencontrant qu'un peuple blafard et spectral de rares statues, comme dans les peintures de Giorgio de Chirico, de Berman (plus anciennement, de Monsù Desiderio) comme dans les champs de fouilles de Fabrizio Clerici où stagnent les vestiges de capitales oubliées" ["el fantástico del vacío, la angustia que surge de vastos espacios vacíos, de las llanuras de Edvard Munch donde sopla el viento del terror, las extensiones terrestres o marinas que contempla el paseante solitario de Caspar David Friedrich, y las villas desiertas donde yerra, ansioso, el espíritu del espectador, sin encontrar otra cosa que un pueblo pálido y espectral de raras estatuas, como en las pinturas de Giorgio de Chirico, de Berman (más antiguamente, de Monsù Desiderio) como en las excavaciones de Fabrizio Clerici donde se hallan estancados los vestigios de capitales olvidadas"] (Marcel Brion, *L'Art fantastique*, op. cit., p. 159). El mismo Brion exploraría esta clase de escenografía en su relato "Les Escales de la haute nuit".

les banlieues [...] font figure de *no man's land* géographique, social, psychologique et moral tout en jouxtant les quartiers (respectables) de la ville [...]. Malgré la proximité et la contigüité du Londres 'civilisé', policé et bourgeois, le monde crépusculaire de la banlieue (presque toujours visitée de nuit dans les romans) symbolise la fin de la civilisation, du droit, de la raison, de la logique diurne et les personnages, chaque fois qu'ils s'y aventurent ont la sensation inquiétante de pénétrer dans un univers aussi inconnu et différent que s'il s'agissait d'un pays étranger¹²⁷³.

El protagonista, progresivamente enardecido por los goces que presiente, va perdiendo la compostura y la caballería *sui generis* que demostraba en las primeras páginas del cuento: "El sendero es largo, no tan fácil como me suponía, y lleno de barro. Con frecuencia doy un traspié y resbalo, rodando hecho un guiñapo. Pero es tal la alegría que salta en mi pecho, tal mi avidez, que rompo a cantar y a reír, hundido el rostro en el estiércol de las vacas"¹²⁷⁴. Su desaseamiento externo sería reflejo de cómo va a resultar maculado por la profanación que llevará a cabo. El monólogo interior nos permite acceder a sus fetiches (donde el uso de los diminutivos no amortiguaría lo

¹²⁷³ ["Los extrarradios [...] fueron figura de una tierra de nadie geográfica, social, psicológica y moral adyacente a los barrios (respectables) de la villa [...]. A pesar de la proximidad y contigüidad del Londres 'civilizado', pulido y burgués, el mundo crepuscular del suburbio (casi siempre visitado de noche en las obras) simboliza el fin de la civilización, del derecho, de la razón, de la lógica diurna, y los personajes, cada vez que se aventuran allí, tienen la sensación de penetrar en un universo tan desconocido y diferente como el que aguarda en un país extranjero"] (*ibid.*, p. 228). La figura del *flâneur* de los suburbios es abordada por un grupo de rock ya aludido en estas páginas, los españoles Décima Víctima, en una canción significativamente llamada "Noctámbulo", y podría considerarse ya presente en el yo lírico del poema de August von Platen "Wie rafft' ich mich auf in der Nacht", musicado por Brahms en uno de sus *lieder*. En el texto, dicho yo lírico se interna en la noche, dejándose llevar por la necesidad de acallar el remordimiento provocado por su actitud en una ruptura amorosa.

¹²⁷⁴ Tario, *La noche*, op. cit., p. 34. Una pérdida de control similar caracteriza al narrador protagonista del relato "Basuras", de Carlos Edmundo de Ory, *promeneur* nocturno que busca en los desechos una redención de tipo material, obrando "bajo el influjo de una obsesión calenturienta, totalmente cegadora, como hijo de la noche que dominaba en absoluto el poder de voluntad racional" (Ory, *Una exhibición peligrosa*, La Coruña: Ediciones del Viento, 2007, p. 126). Para ello sale de su casa, al poco de haber vuelto a ella, tras un arrebato o extrañamiento: "Y con la conciencia llena de inconsciencia me encontré en la noche, buscando, buscando, buscando en una búsqueda insensata (más insensata que todo yo mismo) y maniática" (*ibid.*, pp. 125-126), abocada al probable fracaso. La materia manejada en este texto del autor gaditano podría ponerse en relación con la estetización de la basura y del desecho por parte de la subcultura *punk* (téngase en cuenta que la propia denominación de la misma se lleva a cabo mediante un vocablo que remite a los conceptos de "basura" o "escoria") y la identificación intencional con animales ligados a esos escenarios, como las ratas. En este contexto, la significación del vertedero lo instauro como "un no-lugar porque se mantiene oculto, generalmente fuera de los confines del centro urbano, alejado de la vista, contemplado con rechazo aunque parte de nosotros yace allí. En definitiva, el basurero está oculto deliberadamente porque puede desagradar. Sus gigantescas montañas artificiales generadas por lo sobrante, que no es otra cosa que el excedente del capitalismo o, mejor aún, la sobreproducción y el continuo stock de mercancías, todo esto, en fin, es nuestro" (Rocha, op. cit., p. 47).

escabroso de su contenido, antes bien lo reforzaría irónicamente), y el entorno parece confabular para abrigar la concreción de sus fantasías necrófilas:

¡Ahora voy a tener mujercita y esto es espléndido! —cavilo—. ¡No moverá mucho su cuerpecito porque está muerta, pero al menos podremos retratarnos! Si está demasiado rígida, la aceitaremos. Si su ropa se halla deteriorada, la vestiremos adecuadamente. Si está muy pálida, muy pálida, le untaremos de carmín las mejillas...Y yo me sentaré en sus rodillitas desnudas y le pasaré un brazo por su hombro, y ella me mirará con sus pobrecitos ojos quietos a mis ojos grises y sin gafas.

Un silencio inusitado me rodea. La obscuridad me envuelve, cual si me hallara en el interior de una cámara fotográfica¹²⁷⁵.

Su incursión en el cementerio, que presenta como si este fuese un restaurante donde se ha citado con su pareja, es también muy significativa. La analogía establecida con un simio (salta la tapia “con la agilidad de un gorila”¹²⁷⁶) introduce un componente de animalización que remite al temor a la regresión despertado en el XIX por la teoría evolucionista de Darwin y las implicaciones de esta si se invirtiese el proceso evolutivo, así como el desasosiego provocado por la constatación de que las fronteras entre lo humano y lo animal no son tan nítidas como se suponía¹²⁷⁷. Esto aflora en textos como “Yzur” de Leopoldo Lugones, *La isla del doctor Moreau*, de H.G. Wells, “El mono que asesinó”, de Horacio Quiroga o *The Law and the Lady*, de Wilkie Collins¹²⁷⁸, y se extiende al cine fantástico y de horror de los años 30, cuyas películas, según David J. Skal,

hacían las veces de un surrealismo para las masas, reordenando el cuerpo humano y sus procesos, desdibujando los límites entre el *homo sapiens* y otras especies, respondiendo inquietantemente a nuevos y casi incomprensibles descubrimientos de la ciencia y los

¹²⁷⁵ Tario, *La noche*, op. cit., p. 34.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁷⁷ Ya ha aflorado en estas páginas la importancia temática de la pugna que el hombre libraría con estas pulsiones, como un “ser que reprime, con ritos precarios, el murmullo de su animalidad recalcitrante” (Nicolás Gómez Dávila, *Textos*, Gerona: Atalanta, 2010, p. 66).

¹²⁷⁸ En este último libro, el personaje de Miserrimus Dexter, ambiguo y liminar, casi teriomorfo y habitante de una morada decrepita y con tintes góticos, es equiparado a un mono (*vid.* Wilkie Collins, *The Law and the Lady*, Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 207). También con una rana (*ibid.*, p. 259), como la antagonista en “Música concreta”, de Amparo Dávila.

desafíos que éstos suponían para las estructuras familiares de la sociedad, la religión, la psicología y la percepción¹²⁷⁹.

Esa delicuescencia de fronteras entre lo humano y lo animal se manifiesta en la cinematografía fantástica y de terror en películas como la casi desconocida *The Monkey Talks* (1927), de Raoul Walsh, en el aspecto netamente simiesco de Mr. Hyde en la adaptación de Robert Mamoulian de la novela de Stevenson (*El hombre y el monstruo*, 1931) (estrategia que repetirá la posterior *Frankenstein y el monstruo del infierno*, de Terence Fisher en 1973, canto del cisne del tratamiento de la temática frankensteiniana por parte de la productora Hammer) o en clásicos como *King Kong* y *Doble asesinato en la calle Morgue* (1932), filme este último bastante tributario del caligarismo donde la bestia es azuzada por un científico loco interpretado por Bela Lugosi¹²⁸⁰. Los ecos del *amour fou* surrealista parecen impregnar de alguna manera la configuración del deseo erótico y de la violentación de fronteras en pos de su satisfacción tanto en las películas citadas como en “La noche del loco”, cuyo protagonista termina actuando como si se hallara poseído de satiriasis en pos de su oscuro objeto de deseo: “Hecho un loco, un abominable loco, comienzo a trabajar. El trabajo es arduo, me extenua, haciendo tronar mis huesos; pero mi ansiedad va en aumento. Como un perro escarbo la tierra, destruyo las raíces malignas, hiriéndome las uñas; lanzo pedruscos al aire, algunos de los cuales me caen en la cabeza”¹²⁸¹.

Una vez que tiene delante la madera del ataúd, la última frontera, la franquea furibundamente:

¹²⁷⁹ Skál, *Monster Show*, op. cit., p. 137.

¹²⁸⁰ Otro ejemplo, algo más reciente, sería la cinta *Link* (1986), de Richard Franklin.

¹²⁸¹ Tario, *La noche*, op. cit., pp. 35-36. En esta parte del cuento se va a alcanzar un paroxismo de consumación del quebrantamiento del tabú y, con él, la concreción de la poética del mal bajo la forma particular de la necrofilia que, de forma contradictoria, obedecería a una manifestación expansiva de la pulsión vital del protagonista: “La violación de los interdictos sexuales o funerarios, experimentan en ese límite infringido, el ahogo último del placer, así el abismo del mal se padece en dos direcciones: opacando contradictoriamente el llamamiento de la muerte y, a la vez, aumentando la intensidad de la vida mediante la violencia insoportable que afianza los lazos con la aniquilación” (Gilberto Vázquez Rodríguez, “La ciudad de los monstruos (una lectura de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso)”, en Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez Magallón (eds.), *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*, Valladolid: Universitas Castellae, 2003, p. 335). En el corto *Necrolovers* (2013), del chileno Víctor Uribe, claro deudor del expresionismo y de la escenografía más acentuadamente gótica trasladada al cine, somos testigos de una vesania similar en el protagonista en su búsqueda de la amada muerta. No obstante, su desenlace contiene una sublimación romántica mayor que el relato de Tario.

Súbitamente topo con algo sólido, al parecer infranqueable. ¡Ah, me aguarda en el reservado! Me vuelvo tímido, infantil, casi femenino. Golpeo con el puño delicadamente.

—¿Se puede? —inquiero.

Nadie contesta. Llamo más fuerte.

—¿Se puede?

“¡Oh, las delicias del adulterio!” —suspiro.

Pero grito:

—¡Abre o echo abajo la puerta!

Suenan dentro risitas muy débiles, como de alguien a quien le hicieran cosquillas con una pluma. Percibo, también, unos taconcitos femeninos que golpean, golpean el suelo.

—¡La echo! —aúllo.

Y cumplo mi palabra.

Salta el féretro en pedazos, salpicándome la lengua de una sustancia ácida y muy fría¹²⁸².

Los recursos animalizadores (tales como el símil “como un perro” o la adjudicación del verbo “aúllo”) prosiguen¹²⁸³, así como la inmersión en el territorio del tabú como un acicate (aunque el personaje la disfraza como una transgresión menos escabrosa: la del adulterio).

La situación del amante que asalta o profana en distintos grados la tumba de una mujer (generalmente una amante o esposa perdida) aparece en *Las noches lúgubres* de Cadalso, “Berenice”, de Poe (compartiendo la ofuscación de su protagonista masculino en su tránsito de las mismas lindes prohibidas en pos de un fetiche: los dientes de la difunta), el poema “Boda negra”, de Julio Flórez (parte del cual fue empleado por Bonet de San Pedro en la canción “Rascayú”), así como en varios textos victorianos, entre ellos el siguiente poema que podría tomarse como un trasunto parcial en verso de las últimas secuencias de “La noche del loco”:

¹²⁸² Tario, *La noche*, op. cit., pp. 36-37.

¹²⁸³ Cabe señalar cómo en la concepción expresionista, de la cual es deudora la obra de Tario en líneas generales y este cuento en particular, “la propia significación del término ‘hombre’, desde las novelas de Heinrich Mann a las caricaturas de Grosz, se desnudaba de convenciones como ‘caballero’, ‘señor’ o ‘dama’ y de cualquier otra máscara socialmente aceptable, para quedar reducida a una autenticidad primitiva y bestial. En apariencia, pues existían no pocas coincidencias entre el primitivo y salvaje comportamiento de Pascual y la fe expresionista en la liberación del hombre total, incluida esa parte oscura de su instinto y de su animalidad sojuzgada por la sociedad” (José Luis Calvo Carilla, *La mirada expresionista: novela española del siglo XX*, Madrid: Mare Nostrum, 2005, p. 38). En el cuento tariano se da un marcado contraste entre esa ansiosa brutalidad de la urgencia sexual y los modales untuosos del protagonista.

In the dismal night-air dress'd
 I will creep into her breast,
 Flush her cheek and blanch her skin,
 And feed on the vital within.
 Lover, do not trust her eyes,
 When they sparkle most, she dies;
 Oh mother, do not trust her breath,
 Comfort she will breathe in death;

Father, do not strive to save her,
 She is mine, and I must have her;
 The coffin must be her bridal bed,
 The winding sheet must wrap her head;
 The whisp'ring wind must o'er her sigh,

For soon in the grave the maid must lie;
 The worm it will riot on heavenly diet,
 When death has deflowered her eye¹²⁸⁴.

Michel Picard ha analizado los mecanismos motivacionales de este tipo de transgresiones. Para él

le plaisir pervers des profanateurs de sépultures ne choque peut-être autant l'opinion que dans la mesure où il risquerait d'y rencontrer quelque écho, la transgression concernant moins, on s'en doute, les interdits confessionnels, les tabous superstitieux, les sacrilèges de tous ordres que ce qu'ils désignent et combattent, indirectement, au plus profond du pulsionnel¹²⁸⁵.

¹²⁸⁴ ["Envuelto en el lúgubre aire de la noche / hasta su pecho me arrastraré / devorando junto al fuego vital / la pálida piel y la sonrosada mejilla. / Amante, no confíes en su mirada, / refulgirá al máximo en el instante de morir; / Madre, no confíes en su aliento, / respirará tranquila al morir. / Padre, no te esfuerces por salvarla, / mía es y yo la poseeré; / El ataúd será su lecho nupcial, / la sinuosa sabana la amortajará; / vientos sibilantes por ella suspirarán, / pues pronto la tumba habitará; / con celeste dieta criará al gusano / cuando la muerte haya marchitado su ojo"] (citado en John Morley, *Death, Heaven and the Victorians*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1971, p. 43).

¹²⁸⁵ ["El placer perverso de los profanadores de sepulturas puede no agitar tanto la opinión como en la medida en que podría toparse con algún eco, concerniendo menos la transgresión, uno sospecha, a los interdictos confesionales, los tabúes supersticiosos, los sacrilegios de todo orden, que a lo que ellos designan y combaten, indirectamente, en lo más profundo del instinto"] (Picard, *La Littérature et la mort*, Paris: Presses Universitaires de France, 1995, p. 90).

Cuando el personaje tariano agarra a su presa, la imagen no puede dejar de recordar la ya icónica del sonámbulo Cesare transportando a Jane tras haberla raptado¹²⁸⁶, así como el posible enredo de su cabellera en las ramas de los árboles puede traer a la mente del lector el desenlace de la *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, en el que la amante de Bradomín fallece de excitación erótica¹²⁸⁷ y su cabellera se engancha en un picaporte mientras el marqués lleva su cuerpo por las estancias del palacio.

El fetichismo de la cabellera femenina, de amplio desarrollo en el imaginario decadentista¹²⁸⁸, se hace notorio en estas líneas: “Cuando pienso que sea su cabellera espesa me trastorno aún más. ¡Besaré así, así, su maraña negra, hundiendo en ella mi cabeza hasta el cuello!”¹²⁸⁹. Es una parte de la anatomía que recibe un tratamiento privilegiado en lo que respecta a la configuración de la “belleza medusea”¹²⁹⁰, representada por buena parte de las figuras femeninas del decadentismo, pues en este movimiento el fetichismo:

Será sobre todo la cabellera (de nuevo Baudelaire, o ese hermoso verso de Moréas: *Et votre chevelure comme des grappes d'ombre* [Y vuestra cabellera como racimos de sombra]), que significa sensualidad, placer –placer sin trabas, suelto, placer desnudo–, pero que es también el látigo (la mujer que *azota* la espalda de su amado con el pelo) y al mismo tiempo la curva línea *art-nouveau*, fusta y serpiente, y por tanto sensual y masoquista a un tiempo¹²⁹¹.

¹²⁸⁶ Dicha imagen sería empleada en parte del material promocional del grupo *afterpunk* Bauhaus, delatando su deuda estética y temática con los postulados del expresionismo alemán (véase la **imagen 7** del apéndice).

¹²⁸⁷ Lo mismo le sucede a Alberte en “La cortina carmesí”, primer relato de *Las diabólicas* de Barbey d’Aurevilly. La letra de la canción “Your Best Nightmare”, de la banda de rock gótico London After Midnight, cuenta una historia con parecido desenlace.

¹²⁸⁸ Maupassant, Baudelaire, Maeterlinck y Emilia Pardo Bazán son algunos de los autores que han abordado abiertamente dicho fetichismo en algunos de sus textos.

¹²⁸⁹ Tario, *La noche*, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁹⁰ Praz, *La carne, la muerte y el diablo...*, *op. cit.*, pp. 80 y ss.

¹²⁹¹ Luis Antonio de Villena, “Guía para decadentes”, prólogo a *Aubrey Beardsley*, Barcelona: Lumen, 1983, p. 25. Los aspectos compendiados por Villena, y en concreto la cabellera como látigo con que el amante es disciplinado, se muestran en la citada *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, autor cuyas similitudes con Mujica Láinez no son desdeñables: “Me incorporé para mirarla. Quitó el alfilerón de oro con que se sujetaba el nudo de los cabellos, y la onda sedosa y negra rodó sobre sus hombros: ‘—Ahora tu frente brilla como un astro bajo la crencha de ébano. Eres blanca y pálida como la luna. ¿Te acuerdas cuando quería que me disciplinases con la madeja de tu pelo?... Concha, cúbreme ahora con él’. / Amorosa y complaciente, echó sobre mí el velo oloroso de su cabellera. Y yo respiré con la faz sumergida como en una fuente santa, y mi alma se llenó de delicia y de recuerdos florecidos (Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de otoño. Sonata de invierno*, Madrid: Austral, 1998, p. 50).

Una de las muestras latinoamericanas más elaboradas de dicho fetichismo (de “la erótica inclinación a enredarse en cabellos”, en palabras de Margo Glantz) es “La larga cabellera negra”, de Manuel Mujica Láinez, donde se relata una epifanía inquietante centrada en la cabellera de una persona, presumiblemente amante del narrador, cuyas marcas de género quedan astutamente escamoteadas en el relato. En casa de la pintora Aída Carballo procede a consignar las impresiones que le produce esta cabellera:

Todo en ti me gusta, [...] pero nada me gusta tanto como tu larga cabellera negra. Lo sabes; de ella te ufanas. La cuidas. Te he visto cepillarla hasta que la cara se te enciende. Larga y negra, lacia, no muy fina, partida a la izquierda por una raya inconstante. Mas no definitivamente lacia, y en eso finca, me parece, su seducción, porque se ondula sobre las orejas con ancha onda y luego recupera su lisura. Negra, renegra. El cuervo, etcétera¹²⁹².

La reiteración del adjetivo “negra”, acompañado del prefijo intensificador en su tercera aparición, acentúa esa cualidad sobre las demás, con todas las connotaciones que conlleva. Una analogía semejante es utilizada varias décadas antes por otro autor: el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera. En su cuento “El desertor del cementerio” se alude a la cabellera de la Señorita Luz Lezama como “una gran ala de cuervo. Cuando descende libre y suelta sobre sus espaldas, debe formar la noche en torno suyo”¹²⁹³. También es mexicana la novela *Salamandra*, de Efrén Rebolledo, otro de los ejemplos más notorios de prosa decadentista en el país, centrado, asimismo, en la monomanía erótica que la melena de la *femme fatale* Elena Rivas desencadena en el protagonista, quien termina utilizándola para suicidarse por ahorcamiento. La inmersión tanática en las ondas de la cabellera de la mujer no sólo es deseada por el poeta protagonista, sino buscada conscientemente por él.

En todo caso, en esta incursión del “loco” tariano en el ámbito de la necrofilia, de la cohabitación carnal con una mujer muerta como alternativa al rechazo que ha experimentado, encontramos esa penetración en la noche oscura del alma y del cuerpo que Octavio Paz señalaba a propósito de la producción de Salvador Elizondo, la trasposición de ese quicio que “es la frontera entre la vida y la muerte, entre el goce y el

¹²⁹² Manuel Mujica Láinez, *Cuentos completos /2*, Madrid: Alfaguara, 2001, p. 211.

¹²⁹³ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos*, Madrid: Cátedra, 2006, p. 148.

suplicio, entre el día y la noche”¹²⁹⁴, que pondría en comunión “dos transgresiones de la vida regular y ordenada en sociedad: el orgasmo y la muerte”¹²⁹⁵.

Dentro de la producción de Tario, “La noche del loco” es un ejemplo de que la ficción gótica desde sus albores no ha sido

tan solo un vehículo de expresión de lo sobrenatural, sino que sus páginas se abrieron también a otras experiencias vinculadas a la oscura psicología del ser humano. Aspectos como la maldad, *los deseos reprimidos*, *la pasión sentimental*, *las perversiones sexuales* (*violación, sadismo, necrofilia*) son algunos temas que se encuentran en la novela gótica y que los románticos explotarán después en sus obras¹²⁹⁶.

Ya el título advierte al lector de que se trata de un narrador no fiable, propenso a fabulaciones con respecto a los hechos que son filtrados a través de su focalización y transmitidos por las palabras de un “loco”. Es lo mismo que sucede en otras narraciones de fechas y formatos diversos, como *El gabinete del doctor Caligari* (tanto la original de Wiene como la posterior película de Roger Kay con guión de Robert Bloch), la novela *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953), de Camilo José Cela, o la novela juvenil *La niebla que te envuelve* (2013), de César Fernández García (aunque en estos casos el receptor se entera del truco hacia el final de la narración, no es puesto sobre aviso desde

¹²⁹⁴ Elizondo, *Farabeuf, op. cit.*, p. 119. No resulta gratuito el hecho de que esa infracción se lleve a cabo en un espacio como el cementerio, otra cristalización de lo que se quiere mantener oculto o segregado del cuerpo de la *civitas* (exclusión que, tras un lapso cercano a un milenio, resurge fundamentalmente a partir del siglo XVIII, espoleada por problemas de salud pública mal entendidos): “Las necrópolis son el anverso de las metrópolis. Se construyen fuera de la ciudad de los vivos pero mantienen un orden inverso al de las ciudades habitadas, como si el espacio que ocupan los sepulcros fuese de naturaleza ontológica diferente del espacio que ocupan las calles, las casas y los transeúntes” (Antoni Mari, “Tumbas, criptas, cementerios y otras formas de recogimiento”, en Daniel Hallado (comp.), *Seis miradas sobre la muerte*, Barcelona: Paidós, 2005, p. 47). Resulta elocuente que Midian, el refugio de las “razas de noche” en la ya mentada novela *Cabal*, de Clive Barker, esté ubicada en una necrópolis. De este modo, el mundo corriente se revela estructurado de un modo similar al de ciudades invisibles calvinianas como Moriana, la cual “en realidad no tiene espesor, consiste sólo en un anverso y un reverso, como una hoja de papel, con una figura de un lado y otra del otro que no pueden despegarse ni mirarse” (Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid: Siruela, 1994, p. 117) o Laudomia, donde la ciudad de los vivos coexiste con la de los muertos y con la de los no nacidos (*ibid.*, p. 149). Se desarrolla así la idea de una realidad paralela a la convencional; la existencia de ambas sería interdependiente, como ya atestigua un memorial de fines del XIX: “Hay que admitir como un principio político fundamental que el cementerio, tanto como la casa consistorial, la escuela o el templo, constituye uno de los elementos propios de la agregación de las familias y de las municipalidades y que, por consiguiente, no podrían existir ciudades sin cementerios” (citado en Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona: El Acantilado, 2000, p. 206).

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 145. Ariès considera que esto sería una suerte de lugar común en la literatura erótica dieciochesca, y aun del siglo anterior.

¹²⁹⁶ David Roas, “De macabras visiones...”, *op. cit.*, p. 12.

el principio como en el texto tariano o en algunas versiones de “El Horla” de Maupassant).

No obstante, hay que tener presente que Tario consigue vadear lo malsano del asunto través de un tono atemperado (salvo en momentos concretos donde la efusión del protagonista pasa a un primer plano) y la suscitación de cierta empatía con el maníaco, sin perder pulso narrativo como contrapartida, como ha hecho notar Leticia Quiróz:

El narrador se vale en este caso de un ritmo calculadamente agobiante sin ser precipitado ni frenético, aborda el relato, podríamos decir, de manera casi ligera y “coloquial”, sin permitir un solo respiro al lector. Tario crea una ambientación muy cercana a lo terrorífico y una atmósfera excitante; deja la impresión que debemos soportar la duda hasta el final, no sabemos a quién creerle, a nosotros mismos como extraviados lectores, o a esa voz en apariencia honesta, conmovedora de un hombre que sólo desea retratarse¹²⁹⁷.

El discurso del personaje muestra cierta opacidad que templará la desestabilización que podría provocar la exhumación de su “novia cadáver”, pues “lo mismo que el misterio *fascinans et tremens* del Dios de la tradición judeocristiana, la ‘cosa’ que se yergue del sepulcro hace temblar y a la vez fascina: el objeto purísimo del *horror perverso*”¹²⁹⁸.

En este relato, el estremecimiento es velado (y, a un tiempo, potenciado) por la oblicuidad del discurso demente, que permanece hasta el final, con el dato culminante sobre el *rigor mortis* de la chica, cuando explica que “hube más tarde de colocar entre nuestros ardientes cuerpos mis ropas negras muy bien dobladas, porque los pechos enhiestos de ella penetraban en mi carne igual que dos afilados cuchillos”¹²⁹⁹. Este último dato, que el relato comparte con algunos poemas decadentes¹³⁰⁰, también es recogido por Angela Carter en su texto “Venus Negra”, dedicado a la figura de Jeanne

¹²⁹⁷ Quiróz, “Francisco Tario: noches y fantasmas”, *Siempre!* 2725-2733, 2005, p. 567.

¹²⁹⁸ Félix Duque, “El caso Ligeia. La mujer en Poe”, en *Poe. La mala conciencia de la modernidad*, op. cit., p. 306.

¹²⁹⁹ Tario, *La noche*, op. cit., p. 38.

¹³⁰⁰ No obstante, podemos hallarlo tempranamente en el romancero: la voz femenina en el “Romance de una gentil dama y un rústico pastor” menciona, cuando va enumerando sus encantos, “las teticas agudicas / que el brial quieren romper” (en Julio Rodríguez Puértolas (ed.), *Romancero*, Akal, 1992, p. 166).

Duval (la musa de Baudelaire) y presente al aludir a “los pechos de hierro de las Amazonas de la corte del rey de Dahomey”¹³⁰¹.

Ella sería una “novia inmóvil”, como algunas de las que aparecen en el relato de Pilar Pedraza “Las novias inmóviles”, que relata el impulso necrófilo de los personajes de Custodio y Amador (abiertamente en el primero, en el segundo de forma más velada, pero explicitándose en el desenlace, pues siente predilección por las mujeres estáticas, fijadas, no alentadas por una chispa o *élan* vital). De hecho, según Pedraza, la necrofilia y el amor por las figuras femeninas del arte están relacionados, siendo este último el “lado artístico, risueño y clasicista [de la primera], aunque en el fondo de ambos late la más negra de las melancolías...”¹³⁰².

En este punto del relato, el lector puede deducir que el personaje se ha sumergido en un camino de no retorno, como le sucede a otro *promeneur* de la literatura mexicana de lo abyecto: el protagonista del ya comentado cuento “La forma de la mano”, de Salvador Elizondo. Parte de su monólogo interior podría aplicarse a la situación manejada en “La noche del loco”, aunque la manera de afrontarla difiere:

Un escalofrío lentísimo me cruzó los huesos en cuanto supuse que tal vez había yo recorrido un camino que ahora era imposible desandar, que había yo traspuesto un umbral definitivo, que había yo penetrado en un ámbito del cual era imposible escapar sin la marca de la carroña, sin la conciencia de haber estado muerto o de haber cohabitado con cuerpos putrefactos que sólo en el instante en el que el paroxismo de la abyección toca su fondo, nos muestran de pronto la llaga purulenta que es el símbolo y la marca que define la especie de esos seres condenados¹³⁰³.

¹³⁰¹ Angela Carter, *Venus Negra*, Barcelona: Minotauro, 1991, p. 18. Otra referencia parecida se encuentra en la mención a “pechos sembrados de espinas” en la canción “Mueve el vientre”, de Javier Corcobado (Corcobado y los Chatarreros de Sangre y Cielo, *Tormenta de tormento*, España: Triquinoise, 1992), o a los senos que laceran al amante en “En el coño del mar” (Corcobado, *A nadie*, España: Pias, 2009). La misma imagen aparece, por último, en el homenaje a Elizondo titulado “Farabeuf en el ómnibus”, de Jorge Esquinca (vid. *La Gaceta del FCE* 368, 2001, p. 13).

¹³⁰² Pedraza, *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*, Madrid: Valdemar, 1998, p. 36. En estas ficciones resalta una vivencia muy concreta ante la muerte: se trataría de “la embriaguez ante el cadáver, ese otro que yo soy y que nunca alcanzaré, ese horror con el cual no comunico más que con el otro sexo en la voluptuosidad, pero que me habita, me excede y me conduce al punto donde mi identidad se invierte en lo indecible” (Kristeva, *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 198). Para obtener información más exhaustiva acerca de tempranas manifestaciones necrófilas en la literatura, es recomendable la consulta del artículo de Álvaro Ibáñez Chacón “Eros en la tumba: prácticas necrófilas de Homero a Nono de Panópolis”, en Remedios Sánchez García (ed.), *Un título para Eros: erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, Granada: Universidad de Granada, 2005, págs. 71-138.

¹³⁰³ Elizondo, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, op. cit., p. 47.

Es en estas últimas páginas cuando el relato se aproxima más al terror, en una ligazón entre locura y miedo cuyo origen en la literatura hispanoamericana se remonta a la época de entresiglos, pasando por algunos de los principales creadores de lo fantástico (como Cortázar o Fuentes) y más tarde a autores como Héctor Meléndez, Mevin Villabol o José Luis García Damiani. El protagonista del cuento de Tario daría cauce a una de esas experiencias extremas, casi místicas a la inversa, a las que conduce el ejercicio de la perversión¹³⁰⁴. Elisabeth Roudinesco explica que “la inmersión en el albañal rige el acceso a un más allá de la conciencia –lo subliminal– así como a la sublimación en el sentido freudiano. Y la travesía del sufrimiento y la degradación conduce a la inmortalidad, suprema sabiduría del alma”¹³⁰⁵. Dicha sublimación consistiría en el encaminamiento de la actividad pulsional libidinal hacia actividades que, en principio, no guardan relación con la sexualidad.

No es el caso de este relato, en el cual el “loco” busca desde el principio una mujer como objeto pulsional. Es el relato de *La noche* donde la parafilia o la conducta sexual “desviada” es abordada con más detenimiento, siguiendo un programa no explicitado pero rastreable en todos los textos del volumen de ofrecer un muestrario de otredades diversas, confrontando al lector con seres y actitudes fuera de norma, en contraste con la actitud de invisibilización que las sociedades suelen adoptar ante estos fenómenos¹³⁰⁶.

Acabar con la perversión, tal es en la actualidad la nueva utopía de las sociedades democráticas globalizadas... borrar el mal, el conflicto, el destino, la desmesura, en provecho de un ideal de gestión tranquila de la vida orgánica. Ahora bien, semejante proyecto ¿no corre el riesgo de que aparezcan en la sociedad nuevas formas de

¹³⁰⁴ Citando un fragmento de *Monsieur de Bougreton*, podríamos considerar que según esta perspectiva “l'enfer, c'est le ciel en creux” [“el infierno es el cielo en negativo”] (Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, París: Passage du Marais, 1993, p. 42). Son palabras a propósito de El Greco, al que se califica, en la misma obra, de “infernale et céleste à la fois” [“infernale y celeste a la vez”] (*ibid.*) y se celebra su capacidad de plasmar “le sublime dans l'horrible” [“lo sublime en lo horrible”] (*ibid.*).

¹³⁰⁵ Roudinesco, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Barcelona: Anagrama, 2009, p. 21.

¹³⁰⁶ El protagonista de la *opera magna* celiniana lo enuncia en una segunda persona que subsume al lector en este movimiento centrípeto hacia la abyección como una suerte de sabiduría: “te hundes, te espantas, primero, en la noche, pero quieres comprender, de todos modos, y entonces ya no sales de las profundidades” (Céline, *Viaje al fin de la noche*, *op. cit.*, p. 473).

perversión, nuevos discursos perversos? ¿No se expone, en resumen, a transformar la sociedad en sí en una sociedad perversa?¹³⁰⁷

Según esta crítica francesa, en ocasiones, con el objetivo de eliminar u ocultar la perversión, la ciencia o la normativa institucionalizadas se tornarían metodológicamente perversas¹³⁰⁸. Por contra, la actitud de Tario sería la indagación, un juego peligroso pero ilustrador de inmersión en estas psiques y actitudes convulsas y asociales, lo que comparte con otros autores góticos mexicanos, elaboradores de una literatura “configurada con espacios apartados, oscuros, donde los personajes transgreden y viven una situación límite”¹³⁰⁹. Asimismo, podemos ahondar en las analogías ya establecidas en este estudio entre la obra de Tario y la del francés Céline. De este último escribió Kristeva algo que podría aplicarse en buen grado al narrador mexicano:

De la enunciación apocalíptica, profética incluso, [Céline] tiene el decir del horror. Pero mientras que esta enunciación se sostiene en una distancia que permite el juicio, el lamento, la condena, Céline —él, que está adentro— no tiene ni amenaza para proferir ni moral para defender. ¿En nombre de qué lo haría? Entonces su risa surge, frente a la abyección y siempre de la misma fuente, entrevista por Freud: la irrupción del inconsciente, de lo reprimido, del placer reprimido, ya sea sexo o muerte. Sin embargo, si hay irrupción, no es ni jovial, ni confiante, ni sublime, ni está encantada por una armonía presupuesta. Está desnuda, angustiada, tan fascinada como asustada.

El Apocalipsis que ríe es un Apocalipsis sin dios. Mística negra del aplastamiento trascendental. La escritura que de ello resulta es quizá la forma última de una actitud laica, sin moral, sin juicio ni esperanza¹³¹⁰.

Patrick Süskind ha resumido, no sin cierto repudio, la genealogía de ese binomio Eros / Tánatos señalado por Kristeva y tan frecuentemente maridado en la producción tariana:

Esa desdichada *liaison* [...] aparece ya a principios del siglo XVI, cuando, por primera vez en el arte plástico, la *danse macabre* medieval y castamente sombría se convierte en una lasciva *danse érotique*. Posteriormente, el fenómeno cobra necrofilia y luego —antes

¹³⁰⁷ Roudinesco, *op. cit.*, pp. 182-183. El albañal en el que se sume el loco se explicita en su previo arrastrarse por el barro mientras va al encuentro de la consumación de su deseo.

¹³⁰⁸ Es una apostilla similar a la enunciada por José Luis Arántegui: “Lo irónico empieza cuando es de la degeneración que se quiere remediar de donde se toma el instrumental para hacerse oír” (Arántegui, “La degeneración del 98”, prólogo a Max Nordau, *Fin de Siglo*, *op. cit.*, p. 14).

¹³⁰⁹ Marisol Nava, “Cuento y figura (*La ficción en México*)” (reseña), *art. cit.*, p. 274.

¹³¹⁰ Kristeva, *Poderes de la perversión*, *op. cit.*, p. 274.

aún de Sade— rasgos sádicos, extendiéndose a la literatura. Se inventa el mito de la erección del ahorcado, que es una simple bobada; la lengua francesa produce el concepto de la *petite morte* como sinónimo del orgasmo [...]; y finalmente, en el siglo XIX, en el que tantas cosas adquieren una madurez podrida, el amor a la muerte y la muerte por amor culminan en lo extático¹³¹¹.

En efecto, en la época indicada por Süskind (e incluso antes, ya a finales del XV) se observa una erotización de la muerte que perseverará en siglos posteriores, heredada en las letras mexicanas por autores como Tario. Así, en “La noche del loco” podemos hallar una reactualización de los versos de Baudelaire.

Libertinaje y Muerte son dos buenas muchachas,
Pródigas de sus besos y ricas en salud
[...]
Entre sus recovecos, muestran tumba y burdel
Un lecho que jamás la inquietud frecuentó
Y la caja y la alcoba, en fecundas blasfemias
Por turno nos ofrecen, como buenas hermanas,
Placeres y dulzuras horrendas¹³¹².

La sexualidad abiertamente transgresora o parafilica reaparece en otros cuentos del volumen *La noche*, si bien no ocupa un lugar tan predominante. Sí lo suficiente, no obstante, para que José Luis Martínez listara entre sus características predominantes “esa complacida morbosidad por lo grotesco, *esa insistencia sexual tan cruda y obsesionante*, esa persecución de lo extravagante y enfermizamente refinado”¹³¹³. Así, por ejemplo, en “La noche del traje gris” el narrador nos explica cómo dentro de la “sociedad” de los trajes hay, al igual que en la de los hombres

Trajes execrables, impuros y viles. Trajes que se entretienen, mientras dormimos, en descomponer nuestra figura o en afear nuestros semblantes; trajes canallas y fanfarrones que se mofan de nuestras desventuras, de nuestra morigeración, de nuestros temores religiosos. Trajes libertinos y execrables —verdaderos candidatos al averno— que, aún de viejos, se atildan repugnantemente, con la ilusión grosera de alguna sórdida aventura. Por castigo del cielo suelen ser éstos los negros o aquellos cuyo color no acertaría a

¹³¹¹ Süskind, *Sobre el amor y la muerte*, Barcelona: Seix Barral, 2006, pp. 36-37.

¹³¹² Baudelaire, *Las flores del mal*, Barcelona: Orbis, 1982, p. 171.

¹³¹³ Martínez, *Literatura mexicana, siglo XX, 1910-1949*, op. cit., p. 234. Las cursivas son mías.

descifrar el pintor más ducho en matices. Se les distingue muy fácilmente por la expresión malsana de sus ojos, por la rigidez de sus piernas –víctimas incurables de alguna enfermedad abyecta–, por los ademanes tardíos de sus brazos, por la calvicie prematura.

No es extraño oírles vanagloriarse:

—Hoy violé a una niña...

Y nos refieren con todo lujo de detalles, la pornográfica historieta de cierto uniforme de colegiala sacrificado en la planchaduría durante la noche¹³¹⁴.

La referencia al color negro de la vestidura como estigma (o a lo incategorizable, como esos colores que ni el más diestro podría identificar) tiende un puente entre estos dos cuentos. Las alusiones religiosas introducen una red de referencias que potenciarán la ironía posterior en el devenir de la historia, cuando el propio enunciador de estos juicios de valor se encomienda a Dios, “pero acude el diablo”¹³¹⁵, y a partir de ese momento protagoniza un periplo marcado por la quiebra de límites (para empezar, los de su propia idiosincrasia como mera vestimenta de un ser humano) e, incluso, el crimen. Un trayecto que concluye cuando él y unos vestidos femeninos que ha conocido se suicidan arrojándose a un río aquejados de un incurable *taedium vitae*, en el marco de una naturaleza nocturna y epifánica similar a la descrita en “Sobre el agua”, de Guy de Maupassant, y de clara filiación romántica¹³¹⁶. Previamente, dichos vestidos, pertenecientes a dos mujeres a las que conquista vistiendo el cuerpo de un hombre al que acaba de asesinar y mostrándoles dinero¹³¹⁷, se han mostrado asustadizos, e incluso temerosos ante sus posibles intenciones, pero no tardan en abandonar esa actitud.

El protagonista experimenta una erupción libidinal que aumenta a medida que se aproxima el desenlace, lo que recuerda nuevamente a “La noche del loco”:

¹³¹⁴ Tario, *La noche*, op. cit., p. 147.

¹³¹⁵ *Ibid.* Para Juan Rivas, el traje gris que asume la voz narrativa en este texto “describe sus neurosis, su religiosidad y cómo es seducido por el lado concupiscente de la vida” (“Una mirada a la poética de Francisco Tario”, <http://circulodepoesia.com/2010/05/una-mirada-a-la-poetica-de-francisco-tario/>, consultada el 4 de agosto de 2013).

¹³¹⁶ Esto se ve en la utilización de una construcción un tanto arcaica en la época (como algunos otros recursos que Tario emplea en el libro): la aplicación del verbo “rielar” (“brillar con luz trémula”), de uso propiamente literario, a la luna –“La luna riela, auscultando la tierra” (Tario, *La noche*, op. cit., p. 159)–. Es un uso famoso por la “Canción del pirata” esproncediana.

¹³¹⁷ En las prosopografías de ambas se aúna lo erótico a lo enfermizo, no exento de apuntes animalizadores, con “sus figuritas flexibles, sus rostros de niñas anémicas, sus ancas repletas de yegua” *ibid.*, p. 155). Más adelante, cuando ellas mismas toman la iniciativa, se alude a su pecho que “a ratos, amenaza con escapársele por el escote. Sus muslos tiemblan prometedora y ansiosamente. Hay no sé qué húmedo, criminal y tristón en sus ojos” (*ibid.*).

Cruzo el vestíbulo, *como un endemoniado*. Salgo a la calle. Me precipito contra un transeúnte que lleva a cuestas un contrabajo y desaparezco en un taxi. Huyo, huyo, ahora sí, con la sangre envenenada de deseo.

Primeramente los vestiditos desconfían, pretenden llorar, suplican piedad en silencio.

—¡No lloréis! —les digo a propósito—: no temáis que sea yo un bandolero o un sádico.

No soy ningún delincuente. Por el contrario, soy un millonario de las mejores costumbres que ha salido a divertirse.

Ya rien ellas, entreabriendo sus boquitas húmedas. Ya me miran complacientemente, agitando sus juveniles miembros.

“Se me entregarán sin lucha” —comprendo.

Y echo mano a la obra, rodeando sus cinturitas traviesas, sus dedos ardientes, sus primorosos velos. Desfalleciente, con una insoportable angustia en las rodillas, ordeno al chofer:

—¡Deténgase!¹³¹⁸

Los apuntes de erotismo irreverente aparecen en pasajes concretos, como cuando una dama se desmaya “exhibiendo sus ligas violeta”¹³¹⁹ al ver al traje gris moverse sin cubrir el cuerpo de una persona. Por todos estos aspectos, Ana Edith Sánchez cita como asuntos principales del cuento, “la *prostitución humana*, el *amor*, el *deseo* y el *erotismo frustrado*”¹³²⁰. La idea del erotismo frustrado responde a las interpretaciones del mismo que atribuyen la decisión final a una incapacidad de consumir el acto sexual entre el traje gris y los vestidos femeninos. Tal es el caso de Alejandro Toledo, quien se refiere al protagonista como “un traje de *tweed* imposibilitado de realizar el acto amoroso”¹³²¹. No obstante, aunque hay indicios en el relato que parecen apuntar a ello (la presencia de ese mismo sintagma en la propia lamentación del protagonista cuando echa de menos un laúd “en el colmo del erotismo frustrado”¹³²²), sería una interpretación simplificadora reducir dicho desenlace a esa única motivación.

En “La noche de ‘La Valse’” nuevamente aparecen ligados lo erótico y lo tanático. El cuento se abre con un epígrafe que reza “Tu grito / y aquella música extraña...”. El sintagma “música extraña” podría leerse como una proforma de las

¹³¹⁸ *Ibid.*, pp. 157-158. Las cursivas son mías.

¹³¹⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹³²⁰ Ana Edith Sánchez Sánchez, “Abracadabra”, en Alejandro Toledo (comp.), *Dos escritores secretos*, op. cit., p. 262.

¹³²¹ Toledo, *El fantasma en el espejo*, op. cit., p. 19.

¹³²² Tario, *La noche*, op. cit., p. 159.

alusiones musicales presentes en el cuento ya desde su título y que abordaremos en breve. Su narrador, con la imaginación espoleada por un retrato encontrado en una embarcación llamada “La Valse” que le muestra un pescador, se dirige al barco encallado y comienza a hacer fabulaciones sobre la mujer representada en la pintura.

“La Valse” es homónima de un poema coreográfico escrito por Maurice Ravel, que, desde unos inicios canónicos evoluciona hasta convertirse, en palabras del propio compositor, en “un torbellino fantástico y fatal”¹³²³. La composición, que Mauricio González de la Garza incluye entre sus recuerdos musicales del hogar de Francisco Tario y Carmen Farell¹³²⁴, deviene así una suerte de deformación o deconstrucción de la forma del vals que trasuntaría la agitación cataclísmica ejercida por la Primera Guerra Mundial y el resquebrajamiento y decadencia de ese mundo al que la conflagración puso fin. Probablemente estas conexiones no fuesen ajenas al autor, especialmente en un pasaje clave del cuento en el cual el velero se pone en marcha inexplicablemente “secuestrando” al protagonista, rodeado por una agitación por momentos casi apocalíptica de los elementos:

Me disponía a saltar sobre la borda, cuando hube de retroceder aterrado. A mis pies, trágica y hambrienta, espantosamente dilatada, abríase la boca del mar. Sin ningún éxito busqué con la mirada la costa dura, el acantilado negro, la playa buena. Un círculo desesperante, sembrado de reflejos verdes, aclaró definitivamente mi posición: mar adentro la ruinoso nave avanzaba, avanzaba, movida por extraña locura. No supe qué hacer o pensar, indefenso y solo, naufragio del plenilunio homicida, en el caos de agua profunda¹³²⁵.

¹³²³ Citado en Mariano Pérez Gutiérrez, *La estética musical de Ravel*, Madrid: Alpuerto, 1987, p. 304.

¹³²⁴ “Recuerdo la alfombra azul de su sala, el piano Steinway y los nocturnos y los vals de Chopin que Paco tocaba con emotividad contenida. Allí *La Valse* de Ravel, allí Bach y Palestrina, allí Thomas Mann, Marcel Proust, Sartre y las películas de Greta Garbo en discusiones sin reloj” (González de la Garza, “Pésame a Toño Peláez”, *Casa del Tiempo*, <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic2000/gonzalez.html>, consultada el 3 de octubre de 2006).

¹³²⁵ Tario, *La noche*, op. cit., p. 168. Cabe traer a colación los versos de Verlaine en los que el alma del yo poético “pareille / Au brick perdu jouet du flux et du reflux, / Mon âme pour d'affreux naufrages appareille” [“Igual / que un velero desmantelado, juguete de las olas / Ya apareja, con rumbo a naufragios horribles”] (“L’angoisse”, *Poems Under Saturn: Poèmes Saturniens*, Princeton: Princeton University Press, 2011, p. 30). Ya en este primer libro se trazan los conceptos “viaje” y “naufragio” como vectores claves que reaparecerán en libros posteriores, “siendo esto no otra cosa que pedirle que huya del lugar común y de la domesticidad. En este contexto, naufragio y libertad son los términos de una misma ecuación, cuya alternativa definitiva es el viaje” (Miguel Donoso Pareja, “Donde un caballo se sienta a tomar la copa en un sillón granate (*Una violeta de más*)”, *El Día*, 14 de marzo de 1969, p. 9).

“La Valse”, acompañado por visiones casi teriomorfas de los habitantes del mar, es metaforizado en estos términos: “Y eran su quilla y su proa, su mástil herido, su soledad infinita, un violín abominable que exaltaba el aniquilamiento del hombre”¹³²⁶. Aunque la impronta del contexto histórico coetáneo esté desdibujada en los libros de Tario, no debemos olvidar que *La noche* fue publicado en plena Segunda Guerra Mundial. Si “La Valse” de Ravel era una “apoteosis del vals” transfigurada por la conflagración bélica y el desmoronamiento del antiguo orden, el debut narrativo de Tario podría obedecer al usual y constatado afloramiento de ficción de corte gótico u horrorífico despertado por un trauma histórico o un ambiente crítico si, además, tenemos en cuenta “que desde la ficción los claroscuros especulares aportan una dimensión distinta, entre visionaria e impredecible, del propio discurrir de la historia, de la inquietud o el desasosiego de tantas amenazas y sufrimiento”¹³²⁷. No hay que pasar por alto, además, la relectura (literaria y cinematográfica) que hizo el expresionismo, cuyo papel canalizador de influencias rastreables en Tario ya hemos advertido, “de cierta literatura del romanticismo alemán en las fronteras de la locura, el terror y el misterio, en nuevas visiones que desembocan en lo fantástico *como imagen catártica y apenas deformada de una época caótica o como medio de escapar de ella*”¹³²⁸.

Precisamente en los años cuarenta se publica una obra singular: la *Gran danza macabra*, de Evelio Bulbena. Se trata de una reactualización en dos partes de las danzas macabras medievales expresamente dedicada al clima apocalíptico generado por las dos conflagraciones mundiales del siglo, como indican ya el título completo de la obra y las palabras que encabezan la danza versificada propiamente dicha: “las circunstancias realmente macabras por que atraviesa el mundo a consecuencia de las guerras que ha soportado en estos últimos tiempos, parecen revivir o resucitar la idea de la Muerte figurada en aquellas fantásticas danzas macabras”¹³²⁹.

Por otra parte, la referencia al “plenilunio homicida” obedece a una de las facetas del simbolismo dual de la luna manejado por Tario: por un lado la luna serena, acogedora y, por otro (como en este caso), el astro maléfico de inicua influencia, la

¹³²⁶ Tario, *La noche*, op. cit., p. 169.

¹³²⁷ Luis Mateo Díez, “Dino Buzzati, un clásico”, en VV.AA., *Última ración de estrellas: Dino Buzzati y su obra*, Madrid: Gadir, 2014, p. 14.

¹³²⁸ Calvo Carilla, op. cit., p. 14. Las cursivas son mías.

¹³²⁹ Evelio Bulbena Estrany, *La Gran danza macabra: caprichos inspirados en las grandes guerras mundiales*, Barcelona: José Porter, 1947, p. 13.

Madre Terrible. Este dualismo es barajado explícitamente por el autor en otro texto, alusivo a la luna acapulqueña, en el cual opta por el segundo repertorio simbólico, cargado de connotaciones sexuales y de suplicio:

¿La luna? ¡Bah, que tontería! Ni la luna es aquí apacible y pálida, sino ocre y áspera, ni siquiera redonda, sino pesada, antiquísima, escasamente ovoide, con surcos dolorosísimos; y se levanta, como las demás lunas catalogadas, sino con un hálito de terror allá de entre la brumosa lividez del Pacífico. Y vaga no muy alta, con frecuencia rozando los árboles, grande, excesivamente grande, como una viuda grávida torturada en mil angustias y adulterios, con un lenguaje mortuorio, desgarradoramente sensual, poco menos que incestuoso¹³³⁰.

El texto, que podría ser considerado a todas luces como un poema en prosa (al igual que los demás que conforman el libro en que se incluye), puede ser situado en paralelo con un párrafo del poema en prosa baudelaireano “El deseo de pintar”, que describe la belleza tormentosa y sombría de una mujer y donde la luna juega un insoslayable rol como término de comparación. El nexos adversativo “sino” determina, como en el texto del mexicano, la opción estética elegida en oposición a otra:

La compararía con un sol negro, si se pudiera concebir a un sol negro que derramase luz y felicidad. Pero recuerda mejor a la luna, que la marcó sin duda con su temible influencia; no a la luna blanca de los idilios, que se parece a una fría desposada, sino a la luna siniestra y embriagadora, suspendida en el fondo de una noche tormentosa y acometida por las nubes que corren en tropel; no a la luna apacible y discreta que visita el sueño de los hombres puros, sino a la luna arrancada del cielo, vencida y rebelde, a quien las hechiceras de Tesalia obligaban duramente a bailar sobre la hierba aterrorizada¹³³¹.

En ese escenario, descubre con estupor que la mujer representada en el lienzo parece haber cobrado vida. La animación de un personaje perteneciente a un cuadro o pintura decorativa (o, en textos más recientes, a una fotografía, como en “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar), con la consiguiente ruptura de límites entre realidad y

¹³³⁰ Francisco Tario y Lola Álvarez Bravo, *Acapulco en el sueño*, op. cit., s.p.

¹³³¹ Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa (el spleen de París)*, Madrid: Yericó, 1989, p. 175. A propósito del famoso “Nocturno” de Silva, dice Clarence Finlayson, siguiendo la senda de este imaginario lunar, que “la luna tiene sabor de muerte también, es un satélite que nos advierte en todos los instantes el destino cósmico de esta tierra que rueda en el espacio” (*Antología*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1969, p. 349), y estaría dotada de una “enigmática presencia de vestal de augurios” (*ibid.*, p. 352).

representación, constituye un motivo presente en la literatura fantástica y gótica desde sus comienzos. Se puede encontrar en obras como “Zhenzhen” (cuento chino donde hay un pintor que conjura la presencia de una mujer fuera de un cuadro), *El castillo de Otranto*, de Walpole, “El fantasma y el embalsamador”, de Joseph Sheridan Le Fanu, “El retrato”, de Gogol, “La sombra”, de Benito Pérez Galdós, “La cafetera”, de Théophile Gautier, “El país de un abanico”, “El oficio de difuntos” y “El cuadro de maese Abraham”, los tres de Pedro Escamilla, “El retrato”, de Manuel Mujica Láinez, “Noche de guerra en el Museo del Prado”, de Rafael Alberti, “La casa del juez”, de Bram Stoker, y, de un modo distinto, *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde, por citar solo algunos de los casos más representativos de aquello a lo que Barrenechea se ha referido al hablar de relaciones de los elementos del mundo ficticio que implican una ruptura del orden reconocido concretadas en “íconos o simulacros; los sueños, los espejos y reflejos, y entre ellos el arte (literatura, teatro, pintura, escultura, fotografía, película)”¹³³².

La mujer ha sido descrita antes mediante una ékfrasis en los siguientes términos¹³³³:

Me impresionó sobremanera este especial detalle: la analogía –por no decir identidad– de esta obra extraña con otra concebida por mí ha tiempo y no realizada nunca.

Examiné la pintura ávidamente, ya sin ningún resabio de experto, absorbido totalmente por la belleza del asunto. La mujer, en efecto, era peculiarísima: muy joven y aérea, de cabellos lisos y amarillos, de pómulos salientes, labios agónicos, frente convexa. Pero lo que más sorprendía del conjunto –aparte sus ojos extáticos, sumergidos– era la inmaterialidad opalina de la flor viva entre los dedos sensuales, obsesionantes.

Cerca de una hora transcurrió sin que lograra yo desviar mi atención de aquella extraordinaria imagen, suspendida de un clavo negro en la misérrima morada de un pescador¹³³⁴.

¹³³² Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en *Textos hispanoamericanos*, Caracas: Monte Ávila, 1978, p. 19. La letra de la canción “Count Jefferey”, del grupo británico And Also The Trees puede considerarse un compendio de motivos góticos (fundamentalmente relacionados con la figura del villano canónico de las primeras manifestaciones literarias de la categoría). Dos de sus líneas recogen también el relacionado con la posible animación de cuadros o retratos y la vacilación fantástica en su interpretación: “The portrait gallery is laughing / Or is it the village babies crying?” [“La galería de retratos está riendo, / ¿o es el llanto de los bebés de la aldea?”] (en *The Millpond Years*, Alemania: Normal, 1988).

¹³³³ El procedimiento de la ékfrasis adquiere un singular peso en gran parte de los relatos citados, donde la vividez de los rasgos de la reproducción pictórica funciona a modo de anticipación de la animación posterior.

La raigambre poeana y decadentista de la belleza descrita está fuera de toda duda, y resulta más notoria aún cuando posteriormente, una vez que parece haberse encarnado, se mencionan “sus ojos de ajeno [que] recorrieron las tinieblas como dos luces extrañas y frías que se encienden a un tiempo”¹³³⁵. Poco más adelante su descripción se carga de un nada velado erotismo, un tanto hebefílico, y acumula más tintes decadentistas:

¡Jamás orgasmo alguno podrá sugerir delirio semejante! Era una especie de virgen enferma o de deidad erótica –pensaba yo– triunfadora de todos los ardores posibles... Andaba aún por la adolescencia y, de sus muslos, exaltados por la leve tela, emanaba ese algo de las frutas maduras que impulsa al hombre a precipitarse sobre ellas y empaparse en su jugo. Permaneció serena al verme, cual si me aguardara. Sonrió. Apretó después el lirio entre sus dedos, y, yo, cada vez más cerca, recibí su aliento¹³³⁶.

A partir de aquí se inicia un diálogo en el que la joven, que dice haber estado aguardando al narrador protagonista, hace aflorar la identidad de este, la cual él mismo parece haber olvidado, incidiendo en los cambios que parecen haber dejado mella en él:

Veía sus labios abrirse y cerrarse, y sentía su succión en mis venas.

—¡La sal te ha vuelto blanco! –añadió; y me miró tan tristemente–. Los brazos marinos te han extenuado... ¿Qué placer has descubierto allá? –y señaló con un gesto de la mano la sombra variable del agua–. ¿Qué hay allá, dime, que no haya podido ofrecerte yo? ¿Lechos más blandos? ¿Besos más hondos? ¿Opio más lento? ¿Muslos más febriles?

Continuó en el mismo tono:

—Yo soy en cambio la misma. Ni un dios ni un pez me han poseído. ¡Conservo tu frenesí aquí dentro!

Y dejando caer la tela fría quedó ante mis ojos desnuda: pequeños los pechos, adormecidas las caderas, doradas y largas las piernas.

—Me ha tostado el sol, es cierto –dijo–; pero era la única voluptuosidad de que disponía. ¡Comprende! La sangre grita y tú estabas lejos.

Aquel cuerpo salobre, perfumado y débil como una burbuja marina, aproximó a mí dos firmamentos: el de la llama y el hielo. Quise poseerla.

¹³³⁴ Tario, *La noche*, op. cit., pp. 164-165.

¹³³⁵ *Ibid.*, p. 169-170. El deseo espoleado por una mujer retratada en un lienzo aparece, contemporáneamente a este cuento, en el filme negro *La mujer del cuadro*, de Fritz Lang (1944), sobre un hombre común, Richard Wanley, que se siente irremisiblemente atraído por la mujer representada en la pintura. Esta pulsión aparece también en otra película del mismo año: *Laura*, de Otto Preminger.

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 170.

—¡Aún no! —protestó muy dulcemente, retirando su vientre.

Y echándome un brazo por la espalda, se abandonó sobre mi hombro¹³³⁷.

La asociación vampírica entre el acto de hablar y la succión de sangre en la primera línea de esta cita¹³³⁸, así como la alusión al opio, que ya había aparecido anteriormente cuando el personaje se autodefinía como un “opiómmano liberado”, teje una imbricación entre erotismo, languidez y paraísos artificiales. Por otra parte, las preguntas que se acumulan en su discurso parecen un eco del pasaje de la novela decadentista *Monsieur Venus* donde la protagonista, al introducir a uno de sus amantes en el consumo de hachís, le advierte que el país en el cual se va a adentrar “est celui des fous, mais il n'est pourtant pas celui des brutes”¹³³⁹.

Ambos pasean por la borda, y la chica sigue inquirendo sobre la vida que ha llevado él durante el intervalo en que han estado separados:

—Cuenta, cuenta qué ondinas, qué monstruos o qué *girls* como yo han muerto entre tus brazos. Cuenta qué músicas has escuchado o qué licores has bebido que de tal suerte consumieron tu color. Dime qué caricias o qué vicios de los que yo no fui capaz extenuaron tus músculos. ¿No te acuerdas ya de ti?

—No —reliqué instintivamente¹³⁴⁰.

Y evoca la potencia desplegada por el hombre en sus encuentros sexuales, en un fragmento en el que además se desvelan su nombre, su talento pictórico y un dato racial que ya había quedado sugerido anteriormente:

—Desnudos tus bíceps de acero; desnudo tu torso de fiera; tus órbitas blancas sobre la tez de tu rostro, felino y melancólico, reunías aquí los colores, sobre ese mismo lugar que ahora pisas; y me retratabas desnuda, con una flor en la mano, mientras amanecía y

¹³³⁷ *Ibid.*, pp. 170-171.

¹³³⁸ Pasajes como este constituyen ejemplos notorios de que el vampirismo “is associated not only with death, immortality and orality; it is equivalent to sexuality” [“no está asociado únicamente con la muerte, la inmortalidad y la oralidad; es equivalente a la sexualidad”] (Harold Bloom y Blake Hobby, *The Taboo*, New York: Infobase Publishing, 2002, p. 27). Ello se ve desde textos fundacionales como *Carmilla* o *Drácula*, hasta novelas casi abiertamente pornográficas por momentos como *La música de los vampiros* de Poppy Z. Brite, además de diversas incursiones cinematográficas en el tema, como las películas de la Hammer o *El Ansia*, de Tony Scott. El vampiro habría experimentado un desplazamiento en este sentido a partir de sus orígenes folklóricos: “de su origen de sanguijuela rapaz y rústica pasó a polarizar los deseos eróticos, entre Casanova y Sade” (Nicolás Cortés Rojano, *El espíritu de la noche: análisis sobre el mito del vampiro*, Barcelona: Azake Ediciones, 2004, p. 11).

¹³³⁹ [“Es el país de los locos, mas por tanto no es el de los brutos”] (Rachilde, *Monsieur Venus*, New York: The Modern Language Association of America, 2004, p. 61).

¹³⁴⁰ Tario, *La noche*, op. cit., pp. 171-172.

la luna se alejaba. Diez veces interrumpías la labor en una noche y diez veces la reanudabas; y yo era en el lienzo cada vez más lánguida, cada vez más dócil, y el color salía de tu sangre cada vez más tenue. Cuando se miraba al óleo –¿recuerdas? – uno experimentaba la impresión alucinante de que algo se desplomaba por entre las nubes hacia un abismo azul y misterioso. ¡Tu fuerza era inagotable, Tom! ¡Eras el esclavo invencible! ¡El negro de acero!¹³⁴¹

El cuadro que aparece en las primeras páginas del cuento ha sido pintado por él (de ahí la resemantización de la alusión al *déjà vu* que experimentaba al contemplarlo entonces y que podía parecer inicialmente azaroso). Aparece una ligazón, que no deja de ser tópica, entre la raza negra y el ardor sexual (a la que Tario recurría ya en la evocación de las “negras del Congo” como excompañeras sexuales del protagonista de “La noche del loco”); la postura de ambos es, literalmente y no solo desde un punto de vista amatorio, la de ama y esclavo¹³⁴². Asimismo, la constatación del efecto que provocaba el óleo en quienes lo contemplaban –esa “impresión alucinante de que algo se desplomaba por entre las nubes *hacia un abismo azul y misterioso*” – no puede dejar de evocar en el lector referencias simbolistas, fundamentalmente del *Azur* mallarmeano que obsesiona al yo lírico del poema homónimo, y al “azur, que es negro”¹³⁴³ abisal mencionado en “Una temporada en el infierno”, de Rimbaud.

No obstante, pese al torrente de información que el personaje recibe, parece como si su identidad previa hubiese sido borrada, pues repite “no recuerdo nada” ante las insistentes preguntas de la chica sobre los detalles de su vida previa, hasta que parece recobrar la memoria en una espiral paroxística de urgencia sexual. Ante ello, la joven muestra reticencias a través de argumentos como “Yo soy una *girl* rubia y tú un negro”¹³⁴⁴, que potencian que la relación se presente así como un *affaire* transgresor

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 172.

¹³⁴² Asimismo, la cuestión racial alimentaría una paratopía que ya está introducida por las referencias vampíricas en el cuento. Mary Williamson señala algunas caras del vampiro en función de su papel como vehículo de diversas alteridades sexuales, étnicas o culturales, entre las que se hallaría el prototipo al que obedece el personaje de Tom: “a voraciously sexual woman, and a hyper-sexual African, a hypnotic Jewish invader, an effeminate or homosexual man” [“una mujer vorazmente sexual, un africano hipersexual, un hipnótico invasor judío, un hombre afeminado u homosexual”] (Ellen J. Stockstill, “Vampires, Border Crossing and Panic in Sheridan Le Fanu’s ‘Carmilla’”, Mary Williamson, *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, London: Wallflower, 2005, p. 1).

¹³⁴³ Rimbaud, *Prosas principales*, op. cit., p. 43.

¹³⁴⁴ Tario, *La noche*, op. cit., p. 174.

desde el punto de vista racial y social¹³⁴⁵. El protagonista, ya por meros motivos étnicos, pasaría a integrar la lista de desubicados que Tario despliega en sus textos, los cuales adelantan la marginalidad como marca dentro del horizonte de expectativas del lector:

El negro comparte con el indio, y, más tarde, la mujer, el loco, el gay, el torturado un lugar (no tan solitario) en los espacios discursivos. Se lee sobre o desde el margen. ¿Qué intención presupone esta lectura? ¿descubrir espacios oscuros o sombreados de la letra? ¿qué hay detrás de exhibir los escondrijos del archivo? Este afán por desenterrar aquello que la hegemonía discursiva ha desplazado hacia el borde, este acto de selección, supone demarcar un lugar para la propia discursividad. Dar la voz, construir la imagen, donar los artificios de la investigación al otro es, presuponemos, un gesto de compromiso¹³⁴⁶.

La espiral de tensión erótica termina con una escena que podría juzgarse ya abiertamente vampírica¹³⁴⁷ y que hace pensar en una penetración recíproca, en una virulenta incursión en el cuerpo del otro que culmina con la muerte de ella en una postura notoriamente sexual coincidiendo con el fin de la noche y su sortilegio, y con una enigmática alusión final que podría estar encaminada a la necrofilia, aunque la nota resulta más equívoca que en “La noche del loco”:

Y cuando la *girl* del lirio irguió alto alto el cuerpo para entregárseme, y la sangre después brotó de mi hombro a borbotones, igual que el manantial de un río monstruoso, y su talle vibró como una rama seca, y se hundieron mis uñas en su pecho blando, y por sus labios escapó en un grito la vida, logré reconocerme. Reconocí mi obra: la flor entre los dedos; la cabellera húmeda; las esmeraldas de New York. Pero todo era lejano, lejano; y el sol temblaba sobre las aguas y la claridad no tenía remedio.

¹³⁴⁵ Antes de este relato de Tario, uno de los raros ejemplos de narración protagonizada por un artista de color es la novela *La Sangre* (1914), del dominicano Tulio Manuel Cestero.

¹³⁴⁶ María Julia Daroqui, “Pedro Blanco, el maldito y los restos de una biografía. (Des)leer *El Negrero*, de Novás Calvo”, en *Locos, excéntricos y marginales...*, op. cit., p. 294. Resulta significativo que esta crítica venezolana asocie a esa programática la noción de compromiso, la cual, según determinadas lecturas, no iría unida a autores como Tario (aunque no sea él su objeto de estudio). Sería una propuesta en cierto grado análoga a la de un filme (de significativo título) como *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, cinta inaugural del llamado “Cine Marginal” brasileño.

¹³⁴⁷ Víctor Bravo hace notar que “si el imaginario del vampiro nos enfrenta al horror y al vértigo de la muerte, también nos enfrenta al horror y al vértigo que la sexualidad y el erotismo entrañan (pues toda socialización presupone una regulación de esas dos fuerzas): al deseo y destrucción del otro (según Bataille erotismo y muerte coinciden), y a la perversión como demonismo de la sexualidad (la posesión vampírica, por penetración en la garganta, transfiere el órgano sexual, lo convierte, tal como lo advierte Diómedes Cordero, en el signo mismo de la sexualidad perversa)” (Bravo, *El mundo es una fábula y otros ensayos*, op. cit., p. 14).

Se desplomó rígida, azul, contra el aparejo arrumbado. Cayó así, con los muslos abiertos, abiertos los labios, terriblemente profunda la herida.

Aún pudo gritarme. Y acudí.

Convulsionó su vientre.

—¡Toooooom!

Pero su cuerpo se hizo de hielo. Los ojos demasiado extáticos. La carne horripilante.

Y yo busqué el suicidio lento, sudoroso, de la médula que se derrite gota a gota sobre la sangre palpitante¹³⁴⁸.

En este clímax se haría ya del todo evidente lo que para Cortés Rojano conforma “el espíritu del original mito del vampiro: una metáfora primitiva de las fuerzas sexuales más salvajes enmascaradas tras unos personajes nocturnos y voraces”¹³⁴⁹. Aunque “La noche de ‘La Valse’” no sea un cuento de vampiros al uso, los ecos son evidentes en algunos de sus pasajes, que destilan el “aroma a decadencia, a putrefacción melosa y amoral, similar a la pose hedonista y cruel del retrato de Basil Hallward”¹³⁵⁰ que el mito vampírico lleva aparejado desde el Romanticismo. Emerge en este cuento, de nuevo, el maridaje erótico-tanático que hemos visto ya evidenciado desde las postrimerías del mundo medieval, cuando la previa familiaridad con la experiencia de la muerte queda atrás:

Como el acto sexual, la muerte es a partir de ahora considerada –cada vez más–, como una transgresión que arranca al hombre de su vida cotidiana, de su sociedad razonable, de su trabajo monótono, para someterlo a un paroxismo y arrojarlo a un mundo irracional, violento y cruel. Como el acto sexual en el marqués de Sade, la muerte es una ruptura [...]. Esa noción de ruptura nació y se desarrolló en el mundo de las fantasías eróticas¹³⁵¹.

Frente a la carnalidad patente en estos cuentos, “La noche de Margaret Rose” muestra una relación más espiritualizada¹³⁵². El narrador protagonista recibe inesperadamente una invitación¹³⁵³ enviada por Margaret Rose Lane, quien “en mis

¹³⁴⁸ Tario, *La noche*, op. cit., p. 174.

¹³⁴⁹ Cortés Rojano, *El espíritu de la noche*, op. cit., p. 78.

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁵¹ Ariès, *Historia de la muerte en Occidente*, op. cit., pp. 64-65.

¹³⁵² Vladimiro Rivas Iturralde lo califica, significativamente, como “un buen cuento de horror (y de amor) gótico” (“Lo fantástico en Francisco Tario”, *Tema y variaciones de literatura* 6, 1995, p. 14).

¹³⁵³ Dice María Negroni, a propósito de “La muñeca reina” de Fuentes y el hecho de que en ese cuento el protagonista reciba un mensaje que lo invita a retornar a determinados meandros de su pasado, que

borrosos recuerdos, se reducía exclusivamente a esto: a una chiquilla muy pálida, etérea, vestida de verde y que jugaba al ajedrez admirablemente”¹³⁵⁴. Los adjetivos “pálida” y “etérea”, intensificado el primero por el adverbio “muy”, ubican a la chica en un prototipo de mujer de nutrida genealogía romántica. Por otra parte, la indumentaria verde y la elección de un antropónimo compuesto de dos sustantivos florales como “Margaret” y “Rose” la invisten de connotaciones vegetales. Tras esa vaga evocación, el hombre consigue precisar más sus recuerdos, que completan el retrato de Margaret:

Nos conocimos en Roma –no acierto a precisar con ocasión de qué sencillo incidente– en la iglesia de San Sebastián, momentos antes de descender a las catacumbas. La acompañaba, creo, una institutriz francesa, prósbita o algo por el estilo, y la chiquilla debía contar por aquel entonces diecisiete o dieciocho años. Recuerdo con singular perfección, por cierto, la figura de ella en el antro subterráneo, un poco adelante de mí, portando la misteriosa vela encendida, y cuyos reflejos azules o grises temblaban sobre su cabellera negra como una lengua de fuego sobre cualquier superficie húmeda. Resultaba indescriptiblemente sugestivo el contraste de los dos personajes que precedían: el guía –un carmelita de cabellos rizados y nariz aguileña– y aquella espiritual muchacha, silenciosa, tímida, frecuentemente suspirante, que caminaba altivamente por entre las fosas abiertas y los cráneos diseminados¹³⁵⁵.

De nuevo la adjetivación delinea el físico y la personalidad de la joven, que en su itinerario ctónico semeja una lánguida Perséfone o una nueva Beatriz que atrae la atención del personaje y podría ejercer de *cicerone* (incluso psicopompo) en ese mundo sepulcral, recordando en parte el enfoque representado por el cuadro *Amore e morte*, de Calcedonio Reina (véase la **imagen 8** del apéndice), donde aparece una pareja de enamorados besándose en las Catacumbas de los Capuchinos de Palermo. Ya desde las primeras páginas, el relato ofrece indicios de la ligazón entre amor y muerte que alimentará su trama y su desenlace, en consonancia con su evidente herencia romántica. Más adelante, otro apunte descriptivo incide en el aura ausente y lánguida de la joven: “Margaret Rose... singular y extraña criatura, siempre vestida de verde, a quien veo ahora reclinada contra un árbol, exhausta, sofocada por el tórrido sol italiano,

“no es raro que en los relatos fantásticos la escritura funcione como imán. Podría decirse, también, como trampa o pulsión que invita siempre a internarse en una casa insidiosa, un camarín secreto, algo que, en principio, no debiera verse” (Negroni, *Galería fantástica*, *op. cit.*, p. 37).

¹³⁵⁴ Tario, *La noche*, *op. cit.*, pp. 95-96.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 96.

observando cuanto la rodea con una expresión peculiar de insensibilidad o desconfianza... Margaret Rose, en la actualidad casada con un multimillonario yanqui»¹³⁵⁶.

Tras ese primer contacto, evoca brevemente otros tres encuentros (uno fortuito en el Foro Romano, otros dos intencionales en el hotel donde ella se alojaba) e incide en su destreza con el ajedrez, que en Tario (ya lo vimos en “Ciclopropano”) suele aparecer como juego que trasunta añagazas dialécticas y enmarca revelaciones. Fue en el curso de una de esas partidas cuando Margaret Rose dio a entender que se había enamorado de él:

Nos hallábamos ambos en la sala de lectura del hotel, sentados ante una mesita cuadrada, *con mi rey en jaque mate*, cuando la joven tendió su mano sobre el tablero y añadió compungidamente:

—¿Por qué es tan ingrata la gente, Mr. X?

Yo aduje no sé qué falso y estúpido razonamiento, pretendiendo disuadirla de tan amarga verdad, mas contra lo que podría esperarse, su reacción fue de lo más inusitado. Retiró el brazo lentamente, palideció de un modo angustioso, clavó en mí sus ojos febriles y balbució con un acento, *diré de justo sonambulismo*:

—Está bien. Sí, no nos volveremos a ver más...

Acto seguido se cubrió el rostro con las manos y rompió a llorar desconsoladamente¹³⁵⁷.

Ese episodio culmina con la institutriz consolando a Margaret, llevándosela y pidiendo comprensión a Mr. X. Tras ese último encuentro no han vuelto a verse, y la inminencia del reencuentro despierta una serie de hipótesis en la mente del personaje, una enumeración (abierta, como indican los puntos suspensivos que la enmarcan) de interrogaciones retóricas:

...¿Una chocante aventura de amor? ¿Un candoroso e inocente rapto de sentimentalismo? ¿Una excentricidad, entre infantil y enfermiza, de una mujer rica y joven que se aburre? ¿Un propósito secreto, una necesidad urgente y grave de ayuda, insoluble para mí, pero angustiosa e intransferible para ella? ¿Un chantaje? ¿Una cobarde venganza de mis numerosos enemigos...?»¹³⁵⁸

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 97. Las cursivas son mías.

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 102.

En el relato, la frecuente incógnita es una isotopía, desde las vacilaciones de la memoria del personaje a la hora de evocar a Margaret y las circunstancias en que la conoció, hasta lo equívoco de las intenciones de ella al convocarlo, sin olvidar el nombre que se le da al narrador protagonista (“Mr. X”). Este, en el comienzo de su viaje, da rienda suelta a unas reflexiones que nos orientan a un camino semejante al ya transitado en “La noche del hombre” acerca del deslustramiento de la vida a medida que esta transcurre:

A mis cincuenta años, con el cabello blanco y roído el espíritu por un sinfín de achaques físicos y morales, me satisface plenamente percatarme de las reservas de optimismo y vigor que aún conservo bajo estos huesos. No es común ni mucho menos que un hombre en semejantes condiciones logre hallar algo realmente interesante o atractivo en las sencillas y melancólicas cosas que nos rodean. El amor, la perfecta salud física, la avidez por tanto placer ignorado, exageran las bellezas existentes. Un día azul y cálido nos exalta; una luna redonda y limpia nos conmueve; sentimos, como parte de nuestra circulación sanguínea, el flujo y reflujo de la marea; la música nos arranca lágrimas o gritos de insensato júbilo; el alcohol remueve nuestros más profundos instintos; la noche nos place por oscura y propicia; el día, por luminoso y alegre. Y ese vibrar de nuestros músculos, ese estampido continuo de nuestro corazón, esa hambre insaciable de todas nuestras potencias físicas e intelectuales, dotan a la realidad de un ropaje opulento de lozanía, transparencia y ardor. De un ropaje que, por desdicha, va destiñéndose lamentablemente a medida que el tiempo avanza, hasta que definitivamente, inexorablemente, como una bella tarde que concluye o un cacharro que se rompe, nos encontramos rodeados de una inanición, una frialdad y unas espantosas tinieblas¹³⁵⁹.

La raigambre romántica de los cuentos de *La noche* pasa aquí nuevamente a un primer plano, pues dichos pensamientos, vinculados a la mencionada noción del *vague des passions* (que se abre en toda su dimensión delusiva una vez que ha caído el velo mixtificador de la juventud), ha sido profusamente abordada por varios autores ligados a ese movimiento, y entre ellos los españoles Espronceda (en su “Canto a Teresa” o en “A

¹³⁵⁹ Subyacería una visión análoga a la que se desprende de las opiniones vertidas por William Hazlitt, escritor poco conocido ligado a la órbita del Romanticismo inglés, en su texto “Sobre el sentimiento de inmortalidad en la juventud”, donde alude a cómo el transcurrir de la vida va operando ciertas mudanzas en un proceso acompañado “de una tenacidad mecánica hacia todo cuanto poseemos, de una desconfianza y un sentimiento de falsedad engañosa en todo cuanto vemos. A diferencia de la sensación plena y carnosa de la juventud, todo es desabrido e insípido. El mundo es una hechicera pintada que nos distrae con falsos alardes y tentadoras apariencias” (Hazlitt, *El placer de odiar*, Barcelona: Nortésur, 2009, p. 44).

Jarifa en una orgía”), Nicomedes Pastor Díaz¹³⁶⁰, Gabriel García Tassara¹³⁶¹ o Francisco Martínez de la Rosa¹³⁶², algunas de cuyas obras ejemplificarían que “Romantic poetry invariably deals with longing; not a definite formulated desire for some attainable object, but a dim mysterious aspiration, a trembling unrest”¹³⁶³. Y esto lo recibe, desde el *corpus* romántico, un autor como Tario. Más allá de ese marco cronológico, es el tema central de un poema como “No volveré a ser joven”, de Jaime Gil de Biedma.

El camino a través del cual Mr. X es conducido por un criado que lo recibe en la estación hacia la morada de la mujer semeja una versión menos hostil, pero igualmente enigmática, del recorrido por Jonathan Harker en *Drácula*:

De la obscuridad total de la noche emergen a ambos lados del camino aisladas luces muy débiles, a cuyo resplandor, sin embargo, el follaje adquiere una vivacidad submarina y misteriosa. Los caballos, en pleno galope, se internan por regiones

¹³⁶⁰ En el autor gallego encontramos esto explícitamente formulado en “A la muerte”, donde la evocación del pasado se contrapone al presente, cuando “Pasó de mis fantásticas visiones / La magia encantadora; / ¡Destino atroz!... no tengo ya pasiones; / Y un solo bien mi corazón implora” (Nicomedes Pastor Díaz, *Obras completas, Tomo III*, Madrid: Atlas, 1970, p. 17). También en otro titulado significativamente “El amor sin objeto”. Ello tendría que ver con la concepción romántica del deseo “como deseo sin objeto, como ansia indefinida y siempre insatisfecha, como tensión dirigida al infinito, a un absoluto que la existencia real de los objetos y del mundo continuamente incumplen” (Alfredo de Paz, *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid: Tecnos, 1992, p. 67). Se ha hablado de este poeta como un autor de “carácter sombrío y mórbidamente imaginativo” (Daniel George Samuels, “Pastor Díaz: romántico español”, *Revista Hispánica Moderna* IX (1 y 2), 1943, p. 8), “mórbido y neurasténico [que] lo hizo susceptible a las tendencias sombrías y lúgubres que ganaban terreno a pasos agigantados en el período pre-romántico, así en España como allende los Pirineos (*ibid.*, p. 16). Entre sus influencias se ha mencionado a Meléndez Valdés, Cadalso, Ossian, Lamartine y Byron. De este último seguiría el rumbo “no sólo en lo relativo al destino humano sino a la convicción de que la felicidad del amor es una quimera” (*ibid.*, p. 11), y su texto “La inocencia” delataría “una de las primeras manifestaciones, que sepamos, del uso interno de inspiración byroniana en la poesía española” (*ibid.*, p. 11).

¹³⁶¹ “Y cuando considero lo presente / Y esta ausencia infinita considero, / Pienso que de mí mismo estoy ausente / Y nada ya de la existencia espero. Mejor fuera olvidar [...] / ¿Por qué al dejar con nuestra edad primera / El palacio de encantos e ilusiones / Donde se agota por la vida entera / El raudal de las puras emociones; / Por qué al pisar del mundo los umbrales, / Cuando vais a expirar, horas dichosas, / Por qué no se nos clavan cien puñales / Donde al menos muramos entre rosas? / ¡Ah! ¿Por qué el corazón, copa vacía / Del licor de la fe, del entusiasmo, / No se nos cae del pecho, ¡ oh Laura! , el día / Que en sus heces gustamos el sarcasmo?” (García Tassara, *Poesías*, Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, pp. 284-285).

¹³⁶² “Yo vi en la aurora de mi edad florida / Sus encantos brindarse a mis deseos: / [...] Temí, temblé, me apercibí al combate, / Demandé a mi razón su flaco esfuerzo; / Y apenas pude en afanosa lucha / Rechazar tanto hechizo lisonjero. / ¡Qué fuera, o Dios, si al rápido torrente / Yo propio me arrojara! En presto vuelo / Pasaron cinco lustros de mi vida, / Y el cuadro encantador huyó con ellos; / Huyó, volví la vista, lancé un grito / Y en vez de flores encontré un desierto” (Martínez de la Rosa, *Obras poéticas y literarias*, París: Baudry, 1845, p. 35).

¹³⁶³ [“La poesía romántica invariablemente tiene que ver con el anhelo; no el deseo de un objeto concreto formulado nítidamente, sino una vaga y misteriosa aspiración, un trémulo desasosiego”] (Hjalmar Hjørth Boyesen, “Novalis and the Blue Flower”, *art. cit.*, p. 695).

profundas, inusitadamente sombrías, y cuyo murmullo es en extremo agradable. Las curvas son numerosas, a veces muy pronunciadas, y yo tengo que asirme fuertemente del vehículo a fin de no salir despedido. Percibo, casi a intervalos iguales, el golpe del látigo en el aire. Croan las ranas en un próximo estanque que adivino, desaparecen ocasionalmente los faroles, los caballos aceleran su marcha y, arriba, un puñado de insignificantes estrellas tiembla sobre el cielo cárdeno y compacto¹³⁶⁴.

Una vez que se encuentran frente a frente, diversos elementos se orientan en la idea de que Mr. X está a merced de Margaret Rose, quien lleva las riendas de la situación y el *tempo* de esa suerte de danza macabra que va a tener lugar: la mesa de ajedrez¹³⁶⁵, la fijación de los “fenomenales” (como aparecen adjetivados en más de una ocasión) ojos de Margaret o la autopercepción de Mr. X cuando toma asiento: “Ocupo el sillón, exageradamente mullido y amplio, del cual emerge mi tronco como el de un exiguo arbusto en una gran zanja”¹³⁶⁶. Asimismo, la dislocación identitaria va haciendo presa en él, sintiéndose extrañado con respecto a la consistencia “real” de la situación y desposeído con respecto a su propia voz y su propia identidad: “–Margaret...– prorrumpo de nuevo; y mi voz es tan lejana que me sorprendo de ser yo mismo quien esté hablando—. ¿Es todo esto acaso un sueño? [...] –¿Es esto un sueño? –repito instintivamente, tratando de provocar otra vez aquel terrible eco que se escurre por los muros, casi corpóreo”¹³⁶⁷.

Más adelante, desgrana (aunque la presenta como casi inefable) esa percepción de pérdida de sí que va aumentando progresivamente y que compara con un estado hipnagógico:

Y en efecto: una desazón agudísima, completamente indescifrable, vase apoderando de mí a cada minuto que transcurre. Una sensación por demás extraña, ni de incomodidad o angustia, ni de ansiedad o sobresalto, ni de pavor o desconfianza, sino propiamente de vacío, de inestabilidad o ausencia, como si mi personalidad, pongo por caso, fuese anulada gradualmente por otra personalidad intrusa que ocupara su lugar. Bien como al despertar de un sueño, bien como al entrar en él...¹³⁶⁸

¹³⁶⁴ Tario, *La noche*, op. cit., p. 103.

¹³⁶⁵ Recuérdese el papel simbólico del ajedrez en *El séptimo sello*, de Bergman, quien lo tomó de un fresco medieval de la iglesia de Tabby, en Suecia.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 104-105.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹³⁶⁸ *Ibid.*

El tejido verbal del relato trasunta todas estas oscilaciones y esta liminaridad, suscitando la incertidumbre en el lector. Esa anulación gradual y esa evaporación de la solidez de su reticencia se agudizan cuando, páginas más adelante, es derrotado reiteradas veces al ajedrez por la destreza de su anfitriona (que alaba sin ambages), como ocurría en el pasado.

Más allá de su anécdota espectral, el cuento podría leerse como una elegía por lo que podía haber sido y no fue, motivado por una decisión que no se tuvo la osadía de tomar y cuya ausencia condicionó la vida de ambos personajes irremisiblemente. No hay atisbo de humor en comparación con otros cuentos del mexicano –aunque la crispada risa de Margaret Rose se enseñoree de un pasaje del relato–. Así, se revela como uno de los textos que muestra claramente la faz más grave de la literatura tariana: “una melancólica amargura que, al ser contrapeso del humor, se vuelve más vasta y profunda, que nos recuerda la risa del oscuro Heráclito”¹³⁶⁹, como la citada risa de Melmoth o la risa de Maldoror, quien por desconocer lo que es el acto de reír se hace dos cortes sangrantes en las comisuras de los labios imitando el rictus. Esto se hace patente en el siguiente pasaje, en el cual su anfitriona rompe a reír convulsivamente, lo que molesta a Mr. X, quien lo toma como una burda chanza, hasta que, tras una brusca interrupción de ese caudal de risa de la joven, se infiere que esta es como aquella “máscara del dolor” de la Rima XLIX de Bécquer:

Enorme, profundo y alucinante es el silencio que reina.

Pero Margaret Rose echa atrás la cabeza, entrecierra un poco sus fenomenales ojos y musita con una languidez malsana, moviendo rítmicamente los labios:

–¡Esta estúpida risa!

Suspira.

–¡Es horrible esta risa, Mr. X! ¡Horrible horrible esta risa que no sé de dónde me brota...!

Yace inmóvil, con una visible expresión de tristeza, en un completo abandono, dejando fluir las palabras, dulces, acariciantes, dolorosas.

–Horrible horrible, porque en las noches, cuando todos duermen y nadie escucha, la risa anda por ahí suelta, golpeándose contra las puertas siempre cerradas. ¡También son horribles las puertas cerradas, Mr. X!

No sé qué especie de fascinación emana de su rostro, ahora extático.

¹³⁶⁹ Paola Velasco, “*Tapioca Inn: de fantasmas y otros horrores*”, en *Dos escritores secretos*, op. cit., p. 277.

–Contra una puerta cerrada uno llama ansiosamente y nadie abre... Contra una puerta cerrada no queda nada que hacer: sólo reír, reír, y la risa es un tormento. ¡Mas ni aún así se abre! Podemos dejar allí nuestras entrañas, caer sin sentido o volvernos locos, y no hay una sola mano que empuje la puerta... ¿No es esto detestable, Mr. X?

Más y más su inmovilidad se intensifica, y su mirada se pierde en la bóveda invisible, y sus palabras brotan enervantes, demasiado lentas, como un veneno mortífero aunque de sabor extraordinariamente exquisito¹³⁷⁰.

La mención a las “horribles” puertas cerradas comporta en Tario cierta recurrencia (que, como hemos visto, comparte con otros autores) de la simbología de la puerta. En este caso, clausurada, remitiría al cercenamiento de una opción vital. Margaret Rose se presenta, en estas palabras, como una suerte de avatar de “La derelitta” (“La abandonada”) pintada por Botticelli, obra que daría pie a un ulterior soneto de Aníbal Núñez donde ocupan un lugar no baladí las implicaciones de las puertas cerradas y la consiguiente abolición del acceso a un plano más dichoso de existencia:

Lienzos de la tragedia por las gradas
tendidas a cordel. Se han congelado
el rosa, el siena, el gris. Desventurado
el que tiene las puertas clausuradas.

Clausuradas están. Soñar espadas
contra el bronce tenaz es un pecado
de inocencia. No hay llave ni candado
que te abran paso al Reino de las Hadas.

No te tapes la cara: nada puedes
hacer contra la faz del abandono
si ya pasó el umbral de tus retinas.

Por más que trates de abolir el trono
de la ausencia con llanto, las paredes
del dolor ya han formado cuatro esquinas¹³⁷¹.

¹³⁷⁰ Tario, *La noche*, op. cit., pp. 108-109.

¹³⁷¹ Aníbal Núñez, *Obra poética I*, Madrid: Hiperión, 1995, p. 195. En un pasaje de uno de los relatos de Olga Orozco, el personaje de Lía enuncia una reflexión similar tras haber propiciado involuntariamente la muerte de un animal: “¿Cómo recomponer los cristales trizados? ¿Cómo recuperar

El efecto que el discurso de Margaret Rose instila en el protagonista casi la hermana con la –literalmente venenosa– hija de Rappaccini¹³⁷². Pero el protagonista siente los resortes de su voluntad soldados por la fascinación que la mujer ejerce en él, a la que se va abandonando paulatinamente y a la que sucumbe pese a la virulenta reacción que la falsa revelación de la supuesta muerte de Margaret hace años le provoca. A medida que la historia avanza, Margaret Rose va distando sobremanera de ser un personaje engatusador con intenciones aviesas, para presentarse como una joven desdichada que siente haber hipotecado su vida por una falta de audacia:

–¡He pensado en usted como no puede imaginarse! –y dos lentas y amargas lágrimas le arroyan hasta los labios, se le desprenden del rostro y saltan sobre mi hombro–. ¡Mi vida pudo haber sido tan distinta...! Pero era aún una chiquilla, ¿me recuerda usted bien? No tuve valor. ¡Oh! Si aquella misma tarde la tierra se hubiera desplomado y todo hubiese concluido en un segundo habría sido mejor...

Llora, llora, y ambos, de pie junto a la lámpara encendida, no somos sino dos seres absurdos, especie de ilusiones, cuya presencia habría sobrecogido al ánimo más templado de la tierra [...].

–Cuando subíamos de las catacumbas, sobre el último peldaño de la escalera, usted me ofreció su mano. Era ya dentro de la iglesia... El carmelita aguardaba... Mademoiselle Fournier se había quedado un poco atrás... Yo dije: “Lléveme con usted para siempre, se lo ruego”. Era mi salvación, la única oportunidad de ser realmente libre. Pero el miedo ahogó mi voz y usted no me oyó, Mr. X. Ni al día siguiente, ni después, volví a atreverme; no, no me atreví. ¡Y el drama no tuvo remedio!¹³⁷³

De este modo, y a través de esta confesión, “La noche de Margaret Rose” puede leerse como un relato elegíaco acerca de existencias estigmatizadas por lo que no osaron llevar a cabo¹³⁷⁴, invirtiendo en cierta medida el mecanismo gótico por el cual los

el brillo de una brasa extinguida? ¿Cómo volver atrás la palabra, la chispa, la flor cortada, el agua que se filtra? No hay tijeras que unan hacia atrás la confianza, el amor, la inocencia desgarrados. No hay taller, no hay hospital, no hay providencia: *se cerraron las puertas*” (Orozco, *También la luz es un abismo*, Buenos Aires: Emecé, 1995, p. 75. Las cursivas son mías). En otro texto perteneciente al mismo libro, “Cosas de duendes”, la niña cuyo papel protagónico convierte el cuentario en un volumen de relatos integrados menciona “ese mismo muro que me acompaña siempre, indiferente, inevitable, ciego” contra el que llora (*ibid.*, pp. 26-27).

¹³⁷² La premisa de la mujer venenosa dará lugar en el ámbito del cómic de superhéroes al personaje de Poison Ivy, antagonista de Batman.

¹³⁷³ Tario, *La noche*, op. cit., p. 111.

¹³⁷⁴ Es el mismo tema del poema “En la noche terrible”, de Álvaro de Campos (heterónimo de Pessoa): “Lo irreparable de mi pasado –¡ése sí que es el cadáver! / [...] lo que yo no fui, lo que yo no hice, lo que ni siquiera soñé; / Lo que sólo ahora veo que debería haber hecho, / lo que sólo ahora claramente veo

personajes (carneles o fantasmales) pagan actos propios o ajenos realizados en el pasado. Aquí es la falta de determinación la que crea una oquedad en la vida ulterior de Margaret Rose, que ella pretende llenar invocando esa presencia promisorio de su pasado, ese Eros que podría haberla salvado de carencias endémicas al sujeto de la modernidad, la cual “está constituida como una deficiencia con pretensiones de completud. En este sentido, el sujeto moderno tiene los rasgos de la demencia y el desequilibrio, y en su seno contiene un conflicto fundamental que configura en gran modo los desarrollos posteriores de los conflictos propios de la época”¹³⁷⁵. En este relato, esa deficiencia se ve en el cónclave de dos personajes que han sufrido (sobre todo ella) amputaciones en lo que a la consecución de sus anhelos se refiere.

7.2. *Yo de amores qué sabía y Breve diario de un amor perdido*

Para Alejandro Toledo, *Yo de amores qué sabía*, inicialmente una *plaque* publicada en una colección dirigida por Juan José Arreola cuya anécdota ya hemos resumido en páginas precedentes, “ofrece una primera aproximación integral de Francisco Tario al discurso amoroso, que retoma algunos breves apuntes de los dos títulos inmediatamente anteriores. Con este relato, Tario inicia además el bosquejo de un ámbito que visitará con frecuencia en posteriores títulos, y que será sobre todo el lugar en el que se localice su novela *Jardín secreto*”¹³⁷⁶. Comparte con “La noche de Margaret Rose” una constatación: la de que “lo que define al amor es el abandono y la soledad, pero traducidos en una necesidad de movimiento”¹³⁷⁷. De ahí la referencia en ese relato posterior a los caminos, a la itinerancia, que ya en la historia de Margaret se hallaba en la necesidad de la joven de romper con el engranaje de una existencia planeada de antemano y en la puesta en movimiento del protagonista a raíz del mensaje escrito que ella le hace llegar tantos años después; un viaje de autoconocimiento, en suma, pues lo confrontará con una revelación capital acerca de sí mismo. En el relato, “Lo que para el adulto es una certeza, en el niño se traduce en una atmósfera; el adulto sabe, el niño intuye, va descubriendo”¹³⁷⁸.

que debería haber sido... / Es lo que está muerto más allá de todos los Dioses, / eso –y fue al fin lo mejor de mí– es lo que ni los Dioses hacen vivir...” (*Externado* 1-2, 1981, p. 111).

¹³⁷⁵ Vicente Serrano Marín, *Soñando Monstruos*, op. cit., p. 26.

¹³⁷⁶ Toledo, *El fantasma en el espejo*, op. cit., p. 34

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁷⁸ *Ibid.*

Por otra parte, el crítico lo considera un texto preparatorio: “*Yo de amores* anuncia *Breve diario de un amor perdido*. En este último título Tario ya no precisa de un ‘cuento’ para sumergirse en el paisaje amoroso. La historia se desvanece en una atmósfera, o mejor, en una serie de climas por los que atraviesa la pareja entre veranos e inviernos, encuentros y desencuentros, pérdidas y hallazgos”¹³⁷⁹. El segundo libro mencionado, conformado por una serie de prosas poéticas de tema amoroso, muestra concomitancias con la *coincidentia oppositorum* propiamente surrealista: “Los fragmentos buscan relacionarse con el ‘todo’; los contrarios tienden a la unidad esencial: muerte y vida, masculino y femenino, oscuridad y luz, culpa y castigo [...]. El autor acude a la imagen del sueño, pues es la actividad onírica la que concentra la vida de los hombres en una serie de imágenes significativas”¹³⁸⁰.

Para Toledo, el tándem formado por ambos libros, de corte parcialmente autobiográfico, representaría, “en esta primera etapa –que va de *La noche* a *Tapioca Inn*–, la más arriesgada inmersión de Tario en el discurso amoroso, el encuentro con registros del alma humana a los que quizá no podrá acceder de nuevo”¹³⁸¹. No obstante, consideramos que ese riesgo fue planteado en mayor medida en otros textos a los que dedicamos más atención.

7.3. *Una violeta de más*

Como ya hemos apuntado, el último volumen de cuentos del autor no da pábulo a una temática erótica tan epatante como *La noche*. “Como a finales de septiembre” se abre con una descripción de las postrimerías del verano que transmite una estampa idílica, pero ya con un signo de languidez y atisbos crepusculares. Se trata de un escenario que predispone al abordaje de la temática amorosa:

La música y el rumor del mar se difundían en el aire, y el firmamento, hasta donde alcanzaba la vista, aparecía como cubierto de rosas. Todos pensábamos en el amor a semejante hora. Y tratábamos de descifrar qué era aquello, tan incomprensible para nosotros, que nos comunicaba la música. El viento, que empezaba a soplar desde temprano, agitaba en el aire los velos de las mujeres, llenando como de sombras o pájaros la terraza y prestándoles a ellas un dulce aspecto de enamoradas, de raras

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 43.

mujeres pensativas, que experimentaban ahora, al dejar de abanicarse –porque abanicarse con aquel viento no tenía sentido– una desilusión prematura y un vago tedio incommunicable que me hacían sentirme rodeado de mujeres enamoradas¹³⁸².

Tras este párrafo, el narrador protagonista centra su atención en una mujer concreta, “ella, mi único amor del verano [...], una mujer elegante y joven, diferente a todas”¹³⁸³. Está casada, por lo que el relato apunta hacia el terreno del adulterio¹³⁸⁴, y en el momento en que se ubican las reflexiones del protagonista su marido está presente. Se nos explica qué vínculo existe entre los integrantes de ese triángulo, incidiendo nuevamente en la atmósfera auspiciadora de lo amoroso:

Nos unía a los tres una saludable amistad veraniega estrechamente vinculada a aquella terraza, a la vecindad de nuestras casas, al suave ocio del verano y a tanta flor como crecía en todas partes inundando los jardines, perfumando las avenidas, volviendo cálidas las noches y dispersando en nuestras almas de veraneantes una misteriosa nostalgia, muy propicia para el amor, supongo¹³⁸⁵.

El narrador transmite su urgencia de comunicar el sentimiento que lo embarga a la joven, así como la recurrencia de un sueño gozoso en el que todos los veraneantes marchan despidiéndose de ellos y dejándolos solos. El deseo de disfrutar únicamente de la compañía de ella no solo aflora en el citado sueño, sino también en las ensoñaciones que lo embargan durante la vigilia. Y precisamente la palabra ensoñación es la que sería pertinente aplicar a “Como a finales de septiembre”, por medio de la enunciación ensimismada, un tanto obsesiva (en las numerosas referencias al amor) y del ambiente atemperadamente melancólico y vagaroso que describe, el cual acercaría esta vertiente de la cuentística tariana a la narrativa que algunos autores de *Contemporáneos* cultivaron en novelas de significativos títulos como *Margarita de niebla* (de Jaime

¹³⁸² Tario, *Una violeta de más*, op. cit., pp. 62-63.

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 63.

¹³⁸⁴ Este cuento podría considerarse heredero de un texto temprano de Tario, exhumado recientemente: “La desconocida del mar”. En él también se aborda un triángulo amoroso surgido durante unas vacaciones de verano. “Jud, el mediocre”, otro cuento poco conocido del autor, publicado en principio únicamente en prensa y recopilado recientemente junto con el anterior, también presenta en su trama “un caso de amor adúltero [que] se desarrollaba a sus espaldas [las del protagonista] como un florido manzano, exhausto de frutos” (Tario, *La desconocida del mar...*, op. cit., p. 85).

¹³⁸⁵ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 63.

Torres Bodet) o *Novela como nube* (de Gilberto Owen)¹³⁸⁶. La narrativa de Tario se hace en este caso preponderantemente psicológica, con una anécdota muy adelgazada.

Cuando la noche cae y cesa la música, tiene lugar una epifanía que lo impele a considerar lo necesario de confesar sus sentimientos, aunque sea de una forma oblicua:

Tan luego cesó la música, se encendieron de golpe las luces, dando la impresión de que el cielo, anaranjado y alto como estaba, descendía y se poblaba de infinitas luces. Grandes manojos de lunas redondas se esparcieron por entre las mesas y se reflejaron en el mar. Había una tenue voluptuosidad en el aire, como un perfume antiguo y sigiloso, y una agitación secreta [...]. Muy pronto comenzaría el baile, y un buen número de velas rosadas y de pasajeros amores se presentía junto al mar.

Y esta voluptuosidad sucesiva, llena de tiernos e inocentes pecados, de pensamientos encantadores y breves, fue adueñándose de mi ánimo, exaltándome y ensombreciéndome a la vez, persuadiéndome de que era indispensable pronunciar algo íntimo y desconocido, en consonancia con la noche. Tal vez fuese ésta la última oportunidad que se me ofrecía. Tal vez aquel bullicio y la terminación del verano, agravados por las lunas blancas en torno nuestro, logran envolver mis palabras en un velo de melancolía, de desazón contenida, y las palabras brotaran de mi alma sin estruendo ni despertar sospechas. Porque yo sabía que aquél era el momento propicio, el elegido, para que un hombre expresara su amor y su dolor, toda la inmensidad de su tristeza, aunque este infortunio implicara hoy una secreta culpa, un delito con el que había que contar, no importa que la estación terminara, que el hombre muriera de amor y que hubiese comenzado ya el baile¹³⁸⁷.

De esta manera, la interioridad del personaje se presenta como un enigma para sí mismo, para cuya resolución no posee una clave clara salvo la convicción de que ha de verbalizar sus afectos, de que la confesión es un lenitivo. Mientras el protagonista lleva a cabo estas disquisiciones, el marido de la joven permanece ensimismado en la contemplación de unos veleros que anteriormente habían aparecido en el campo de

¹³⁸⁶ El título de la primera guarda resonancias faustianas, que se corroboran en la cita de la obra de Goethe inserta al comienzo de la novela: “¡Si me muevo de este sitio, si me aventuro a acercarme, no puedo verla sino envuelta en niebla!”. Tanto *Margarita de niebla* como *Novela como nube* tendrían además en común (entre ellas mismas y, a su vez, con este cuento de Tario que estamos analizando) el hecho de ser “obras que se centran en el proceso de toma de conciencia vital de sus personajes centrales; proceso que marca el paso de una inocencia a una madurez; del reconocimiento del amor y del dolor; de la toma de decisiones frente a las alternativas vitales” (Juan Coronado, “Introducción” a Torres Bodet, *Margarita de niebla*, México: UNAM, 2005, p. XI).

¹³⁸⁷ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 65.

visión y que sirven al narrador para establecer un símil entre sí mismo y uno de los barcos. Así, recalca la idea de que

mi alma era como una vela que se perdía a ciegas sobre el mar, o que yo era la soledad misma, desprovista de velas. Que era, en suma, algo tan inaudito como la noche misma que se echaba encima, como la música que sonaba ahora o como algo que ni yo mismo comprendía. Que sería capaz, si la desesperación y las circunstancias me lo permitieran, de amar apasionadamente, desproporcionadamente, como no es aconsejable amar a nadie. Que mi alma era sombría, limitada y profunda, y que estaba llena de palabras ocultas que me afligían a toda hora; y que estas palabras, necesariamente, deberían ser transmitidas a alguien, no importa a quién, a fin de que mi alma se sintiera más confiada y me permitiera sobrevivir a una noche como aquélla. Quise decir, según tengo entendido, que ningún mal había en obrar así, y que el único mal –caso de existir– era mi propia desgracia¹³⁸⁸.

No obstante, pese a la insistencia afirmativa de la voz narrativa en la solidez de esa pasión, hay elementos que permiten atisbar la posibilidad de una falta de consistencia en la misma, acorde con esa atmósfera un tanto difusa que rodea los hechos y a los personajes. Ello se muestra a través de ciertas vacilaciones; por ejemplo, cuando baraja la posibilidad de preguntar a la mujer:

Si había descubierto que todo, todo, hasta el más leve pesar de mi alma, estaba presidido por ella. Que el mismo mar y el sol no me atraían; que aborrecía, en el fondo, la noche, por muy perfumadas que estuviesen las avenidas, y que quizá, en el peor de los casos, ni siquiera la amase a ella.

Aunque la amaba, sí; lo comprendía¹³⁸⁹.

El objeto de sus anhelos, pese a hallarse físicamente muy próximo, posee un aura de inaprehensibilidad, de arcano que acusa la influencia ineludible de la tradición neoplatónica en la configuración literaria del tema amoroso. Ello se ve notoriamente cuando, especulando acerca de la despedida, los ojos de ella vehiculan toda una epifanía del misterio:

Había previsto infinidad de veces lo que habría de ocurrir en un instante dado, sobre el andén de la estación, cuando ella y su marido partieran y los ojos de ella se me

¹³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 65-66. Aquí se pone de relieve el papel que juega el mar en Tario: “Tario verá el mar como depositario del destino de los hombres, refugio y salida, reflejo de lo que ocurre en el alma” (Toledo, *El fantasma en el espejo*, op. cit., p. 47).

¹³⁸⁹ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 66.

perdieran en una desventurada noche. Porque aquellos ojos me dejarían –no sé si en virtud de su color o porque los pensamientos se me apresuraban con exceso– el fulgor helado de unos mares helados, desconocidos, cubiertos de humo negro, donde las olas eran amarillas y blancas y los barcos también negros. Y pudiera ser que ese país de ella, lejano y desconocido, cubierto de flores rojas y de olas amarillas, que yo descubría al final del andén durante el momento de la despedida, fuese la única razón de que la amara, de que me sintiera atraído hacia ella como hacia un misterio, y de que hoy me propusiese pronunciar algo decisivo e importante, en consonancia con la noche¹³⁹⁰.

Ese imaginado país de procedencia de ella parece trasuntar las regiones gélidas y ultraterrenas a las que se remonta el poeta en el cuadro del simbolista Carlos Schwabe “Las nupcias del poeta con la musa o el ideal” (véase la **imagen 9** del apéndice). El protagonista del cuento que nos ocupa empieza a ceder al desánimo que le inspira la idea de que tal vez sea mejor permanecer en silencio y no vulnerar la ocasión con palabras huera o inoportunas, que no pueden dar forma a un sentimiento inefable:

Mas descubrí de pronto, con un hondo desaliento, que nada hallaba que decir y que nada diría, a la postre, no importaba cuán larga fuese la noche o lo propicio de la hora, a excepción de una espantosa frase de amor, ridícula y trágica, que me avergonzaría a mí mismo y haría de la suprema noche una cosa fea y vulgar; porque una vez confesado así mi amor, mi alma quedaría vacía, humillada y confusa, y quién podría anticipar lo que pudiera sobrevenir después¹³⁹¹.

Esa misma idea se reproduce cuando se sumerge en la mente de la mujer y transmite prolijamente la concepción que ella, presumiblemente, albergaría de dicho amor, la cual, no obstante, se nos transmite a través de las palabras del narrador. Este abandona entonces su equisciencia para adoptar una suerte de omnisciencia que, no obstante, puede ser falsa y obedecer únicamente a que proyecta su visión del asunto sobre el otro personaje:

Y quiso decir ella, sosteniendo en alto su abanico, que si mi alma era como una vela que se perdía ciegamente en el mar, el alma de ella era aún más ligera, como un recuerdo quizá, o como la huella de un recuerdo en el aire, o como el propio aire tal vez; como un vago olor que aspiraba ella incesantemente en su intimidad, y que la hacía reír y

¹³⁹⁰ *Ibid.*, pp. 66-67.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 67. Es la misma idea que subyace en la letra de la canción “Enjoy the Silence”, de Depeche Mode: “Words are very unnecessary, / they can only do harm” [“Las palabras son del todo innecesarias, / solo pueden hacer daño”] (Depeche Mode, *Violator*, Reino Unido: Mute, 1990).

desvanecerse y abanicarse sin cesar en las ventosas tardes de estío. Y que este olor únicamente ella lo percibía, que lo conservaba para ella sola, y que no se hallaba dispuesta a compartirlo con nadie, a dejarse arrebatar ese olor o a cederlo, puesto que, al consentir en que así fuera, se quedaría también muy sola e indeciblemente triste. Sería entonces muy desdichada. Sería la imagen de la soledad misma [...]. Que me amaba, es claro –quería decirme–, y que compartía mi amor y lo agradecía; que mi amor había apresado su alma como en un verano aparte; pero que tan luego se adueñara ella de ese amor, o yo se lo cediera imprudentemente, no le cedería otra cosa que la soledad y la desventura misma, siendo que lo que ella ansiaba ahora, ya al final de la estación, era conservar indefinidamente aquel amor consigo y valerse de él en posibles y lluviosas tardes, en que su recuerdo pudiera serle tan necesario que sin él podría llegar a temer que nunca había existido. Esto es, que su amor era de tal naturaleza que ni ella misma lograría explicarlo, puesto que lo que deseaba hoy era que la estación terminara cuanto antes, todas aquellas piezas, para así alejarse y vivir ese amor, enriquecerlo secretamente y volverse con él invisible. Sólo entonces sería capaz de amarme en realidad y de perderme y encontrarme incansablemente¹³⁹².

El amor es concebido como el cultivo solitario de una planta, casi como una vivencia solipsista que se desvirtuaría de ser publicitada¹³⁹³ e incluso compartida, resultando más fértil o gozosa en ese crecimiento solitario que en lo que podría resultar la soledad de dos en compañía.

El relato presenta un punto de inflexión cuando las velas que había estado contemplando arrobado el esposo desaparecen de la vista y él, que hasta el momento parecía una mera comparsa, vuelve sus ojos hacia la pareja y empieza a cobrar un especial protagonismo, como si reclamara para sí una entidad que hasta el momento parece haberle sido escamoteada. El tercer vértice el triángulo amoroso trazado en la

¹³⁹² Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 68. Ese secretismo amoroso sería un aspecto que destacaría en los textos de Tario, los cuales, como evoca Mauricio González de la Garza, se engarzaban como “cuentos sortilegio, cuentos con sabor a nostalgia y a pesadilla, a rumor de caracol y a novia secreta” (“Francisco Tario (Pésame a Toño Peláez)”, *art. cit.*). En este sentido va también el título de su novela *Jardín secreto*, muy afín a un relato como el que estamos abordando: lo escondido, lo oculto, lo que deliberadamente se preserva del conocimiento público ocupa un lugar principal ya desde ese título.

¹³⁹³ Esta postura aparece ya en un soneto de Shakespeare: “amor de mercaderes es aquel cuyo precio / la lengua de su dueño por doquiera publica” (en Marià Manent (ed.), *La poesía inglesa: de los primitivos a los neoclásicos*, Barcelona: Lauro, 1947, p. 191). También en otro vate inglés de la época isabelina, Sir Walter Raleigh, leemos: “La pasión se compara con torrentes y arroyos: / murmura el caudal leve, mas los hondos son mudos. / Así, cuando el amor es locuaz, se diría / que el lecho donde brota es escaso en hondura. / Los ricos en palabras, con palabras descubren / que son pobres de aquello que el amor pediría” (*ibíd.*, p. 153).

historia, por tanto, adquiere un mayor relieve y un papel agorero (repárese en la identificación zoológica que se le va a aplicar) del desenlace del texto:

Y quiso hacer notar, aunque sin lograrlo del todo, que él también disponía de un alma y que le agradaría dialogar con nosotros, si se lo permitíamos, y expresar alguna perdida idea, enteramente personal y sin importancia, pero que le sería muy grato comunicarnos. Algo así como que su alma no era propiamente una vela o una sombra en la oscuridad, pero que era un alma, al fin y al cabo, que los demás deberían tener en cuenta. Un alma triste y desencantada, con la forma y el color de un pájaro negro que volara sin cesar, como en los sueños, siempre sobre un mismo sitio. Y que esta alma suya tan desencantada barruntaba, sin embargo, que había algo emocionante en vivir, algo oculto, pero muy preciso, que le agradaría entender debidamente. Pero que en vista de que ni aquellas velas –que ya estaba hastiado de mirar–, ni mucho menos nuestra presencia habían conseguido brindarle una explicación plausible –siendo, además, que la noche avanzaba peligrosamente y sin cesar–, había cambiado de opinión sin proponérselo y preferiría ahora, si no teníamos inconveniente, quedarse unos instantes a solas, desentenderse de nosotros y reflexionar sobre aquello que con tal insistencia lo desazonaba¹³⁹⁴.

Entonces el hombre se levanta y se aleja del lugar. Cuando lo han perdido de vista, aunque “casi nos llegaba de lejos el murmullo de sus pensamientos y el batir de las negras alas que él agitaba sin cesar al avanzar sobre la arena”¹³⁹⁵, se percatan de que ambos se sienten como desposeídos de consistencia, “también perdidos, empequeñecidos, ajenos el uno al otro, desvinculados de la oscura noche y de cuanto pudiera traernos el nuevo día, en espera únicamente de que él reapareciese de nuevo y se dejase ver”¹³⁹⁶. De esta manera, la pareja percibe su existencia como algo dependiente de la de ese hombre y por ello aguardan su regreso para que su presencia les devuelva sentido, como Vladimir y Estragón esperan a Godot en la clásica pieza de Beckett o los seis personajes pirandellianos buscan a un autor: “Habíamos caído, pues, en el fondo de un descomunal olvido, y el miedo se apoderó de nosotros”¹³⁹⁷.

¹³⁹⁴ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., pp. 69-70.

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁹⁶ *Ibid.*

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 71.

Por ello, buscan el contacto físico que les cerciore de su lugar en el mundo, pues el relato, que hasta ahora se había configurado como un cuento psicológico con ecos proustianos sobre las sutilezas del amor y sobre la incomunicación, va adquiriendo visos inquietantes y de abierto suspense hasta la revelación final. Esta induce una resemantización de lo que el lector ha recibido hasta entonces: el marido era un hombre que se hallaba dormido, y el narrador protagonista y su amada seres que debían su existencia a su sueño y que la concluyen una vez que este despierta.

El tópico de la vida como sueño, que tanto juego dio en el Barroco, hunde sus raíces en la mitología: en el hinduismo, el universo y todo lo que en él hay son generados por el sueño de Brahma, quien, a su vez, fue creado en el sueño de Vishnú. Ideas como estas fueron desarrolladas por Lord Dunsany en *Los dioses de Pegana*, una mitología de elaboración propia en la cual los dioses son creaciones de un dios mayor que se halla dormido: Mana-Yood-Sushai, cuyo sueño es arrullado por el tamborileo de Skarl. Cuando este deje de tocar y se haga el silencio, Mana-Yood-Sushai despertará y destruirá el mundo. A un nivel menos cósmico, la vida como un sueño contenido en otro que, a su vez, está incluido en otro, y así sucesivamente, fue abordada por Poe en “A Dream Within a Dream”¹³⁹⁸. También en el famoso poema “Vitae Summa Brevis Spem Nos Vetat Incohare Longam” de Ernest Dowson.

En la literatura fantástica hispanoamericana tiene como uno de sus ejemplos más notorios el ya aludido “Las ruinas circulares”, de Borges, así como en “La historia según Pao Cheng”, de Salvador Elizondo, a su vez inspirado en el “Sueño de la mariposa” de Chuang Tzu, recogido por Borges, Bioy y Ocampo en su canónica *Antología de la literatura fantástica*. Asimismo, “La granja blanca”, uno de los *Cuentos malévolos* de Clemente Palma, dedica un pasaje inicial a las reflexiones de un personaje que plantea esta problemática, siguiendo una estrategia expositiva frecuente en los relatos modernistas de corte fantástico:

¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada? ¿Somos seres autónomos e independientes en nuestra existencia? ¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida o somos tan sólo personajes que habitamos *en el ensueño de alguien*, entidades de

¹³⁹⁸ En una novela canónica de la fantasía anglosajona, *Lilith*, de George MacDonald, se desliza una idea similar: la de que “todas las criaturas vivientes son pensamientos” (George MacDonald, *Lilith*, Barcelona: Edhasa, 1988, p. 34) debidos a un gran Pensador. Ya unos versos de Píndaro anunciaban este tipo de identificaciones sustentadas en lo efímero y evanescente de la condición humana: “¡Seres de un día! ¿Qué se es? ¿Qué no se es? Sueño de una sombra, el hombre” (“Pítica VIIIª”, en Carlos García Gual (comp. y trad.), *Antología de la poesía lírica griega*, Madrid: Alianza, 1980, p. 125).

mera forma aparente, sombras trágicas o grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños alegres de *algún eterno durmiente*? Y si es así, ¿por qué sufrimos y gozamos por cuenta nuestra? Debiéramos ser indiferentes e insensibles; el sufrimiento o el placer debieran corresponderle al soñador sempiterno, dentro de cuya imaginación representamos nuestro papel de sombras, de creaciones fantásticas¹³⁹⁹.

Continúa diciendo que

El mundo es un estado intermedio del ser colocado entre la nada (que no existe), y la realidad (que tampoco existe): un simple acto de imaginación, un ensueño puro en el que los seres flotamos con apariencias de personalidad, porque así es necesario para divertir y hacer sentir más intensamente a ese soñador eterno, a ese durmiente insaciable, dentro de cuya imaginación vivimos. En todo caso, Él es la única realidad posible...¹⁴⁰⁰.

Y más adelante sentencia que

La vida de usted, maestro, la mía, la de todos, son ilusiones aéreas, sombras que sin lógica ni firmeza cruzan la región del ideal, buques-fantasmas que sin rumbo fijo surcan el mar agitado del absurdo, y cuyas olas no han azotado jamás las costas de la realidad, por más que nos imaginemos ver destacarse en el horizonte, ya extensas playas, ya abruptos acantilados. Sí, maestro, no existe la realidad, o en otros términos, la realidad es la nada con formas¹⁴⁰¹.

Posteriormente, estas nociones de largo aliento han devenido en la literatura y el cine de ciencia ficción especulaciones sobre mundos virtuales generados por computadoras, si bien abordar con más detalle estos aspectos implicaría desviarnos significativamente del tronco principal de nuestro análisis. En el relato de Tario que acabamos de analizar, responderían al cuestionamiento que prácticamente toda literatura fantástica suele operar sobre la consistencia y los mecanismos asumidos de la realidad y de la identidad, así como a una visión ambivalente del amor concebido como un camino de expansión vital y, al mismo tiempo, como un sentimiento que puede profundizar el aislamiento y el ensimismamiento del sujeto.

¹³⁹⁹ En Enrique Marini-Palmieri (ed.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid: Castalia, 1989, p. 249.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 250.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 265.

También a *Una violeta de más* pertenece un cuento que podría incluirse entre los más epatantes del autor, si no fuese porque el estilo empleado en el último cuentario atempera en cierta medida las aristas de los temas que maneja (lo que no sucedía en *La noche*, donde, por el contrario, solían estar potenciadas). “Fuera de programa” es un relato sobre zoofilia, en el cual se presenta la relación amorosa entre una adolescente llamada Cynthia, hija del noble Lord Callander, y Dreamer, su caballo negro. Más allá de ayuntamientos mitológicos como el de Pasífae y el toro (fruto del cual nacería el Minotauro) o de leyendas como la japonesa de Oshira-sama (sobre una mujer enamorada de un caballo), relaciones zoofílicas más o menos veladas aparecen en obras como *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare (con los amores entre Titania y Bottom con cabeza de asno) o la pieza teatral *La cabra o ¿Quién es Silvia?*, de Edward Albee, que aborda el enamoramiento que en un exitoso arquitecto despierta el animal del título. No obstante, Tario no emplea en este cuento menciones sexuales explícitas, sino que trata el asunto con una delicadeza que podríamos juzgar inusual en él si la comparamos con la explicitud de alusiones previas en su obra a la potencia sexual de los cuadrúpedos. Tal es el caso del siguiente texto de *Equinoccio*:

Da pena, una especie de fúnebre desesperanza, contemplar a una joven olorosa y fresca con un libro entre las manos.

Y en cambio, ¡qué alegría, qué sensación de infinita potencia, verla tumbada sobre la hierba viendo ayuntar a las bestias!¹⁴⁰²

El coito entre animales (normalmente equinos) simbolizando la energía sexual en acción ha sido empleado en el cine por directores dispares con vocación transgresora, como Walerian Borowczyk en *La bestia* (1975), Armando Bó en *Fiebre* (1970) o Klaus Kinski en su particular *biopic* sobre Paganini de 1989¹⁴⁰³. El caballo ha sido símbolo del ímpetu erótico en textos hispánicos tan diversos como *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca (el caballo garañón que se agita en su enclaustramiento como proyección de la libido reprimida de las hermanas) o “Verano”, de Julio Cortázar, que narra la incursión de los impulsos sexuales reprimidos bajo la forma del *Schimmel*, el caballo blanco sin

¹⁴⁰² Tario, *Equinoccio*, op. cit., pp. 8-9.

¹⁴⁰³ Aunque con menor relieve, esta analogía aflora también en el filme *Reflejos en un ojo dorado* (1967), de John Huston, adaptación de una narración de Carson McCullers. En una de las escenas, el personaje del militar Weldon Penderton interpretado por Marlon Brando le reprocha a su esposa, interpretada por Liz Taylor, el apego desmedido por su caballo blanco Firebird, al que solo ella sabe cabalgar. Entonces la mujer le responde: “¡Es un semental!”.

jinete¹⁴⁰⁴ que parece querer penetrar en la casa del matrimonio provocando en Zulma, la esposa, una reacción histérica, y que formaría parte de ese bestiario cortazariano en el que los animales “reales o imaginarios, se manifiestan con singular intensidad dentro o fuera de la mente humana y suelen presentarse como criaturas domesticadas, dioses o monstruos”¹⁴⁰⁵. En este cuento cortazariano, Zulma teme que el caballo destruya la casa, representativa de ese orden doméstico, esa rutina conyugal que ha construido junto a Mariano, ese “estar distanciamiento juntos, amablemente amigos, respetando y ejecutando las múltiples nimias delicadas convencionales ceremonias de la pareja”¹⁴⁰⁶, donde “todo se cumplía cíclicamente, cada cosa en su hora y una hora para cada cosa, con la excepción de la nena que de golpe desajustaba levemente el esquema”¹⁴⁰⁷. Las variaciones dentro de esa vida mecánicamente construida son mínimas, hasta la aparición del caballo que amenaza con desbaratarla.

No obstante, si en “Verano” la casa simboliza tanto el cuerpo como la psique de Zulma, ambos cerrados a la intrusión de esas fuerzas de la libido, y que ella se obstina en mantener clausurados ante la amenaza de penetración de esas potencias que la desbordan, el arranque del cuento del mexicano ejemplifica de manera clara cómo “en la exploración de situaciones en las que se invierte la lógica de las costumbres, Francisco Tario parece gozar en urdir trampas para exhibir el ridículo desconcierto ante cualquier sorpresa”¹⁴⁰⁸.

Esto se debe a que nos presenta al caballo formando parte de una celebración de cumpleaños (el de Cynthia) sentado “en un gran sillón tapizado de terciopelo granate y rodeado de elegantes damas y caballeros que sostenían en sus manos las copas mientras sonaba la música”¹⁴⁰⁹, como si de uno más de los asistentes humanos se tratase,

¹⁴⁰⁴ Para Paul Diel, dentro del simbolismo del caballo entra la expresión simbólica del instinto, del volcán del deseo desenfrenado, de la naturaleza animal incontinida (vid. Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona: Labor, 1976), mientras que Jean Chevalier y Alain Gheerbrant lo consideran como representación de la impetuosidad del deseo (vid. su *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1995).

¹⁴⁰⁵ Antonio Planells, *Julio Cortázar: metafísica y erotismo*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979, p. 159. En la génesis de este relato, al igual que en otros como “Circe” o “Casa tomada”, también se halla una experiencia de índole neurótica o pesadillesca, en este caso motivada por una alucinación visual experimentada por el propio Cortázar.

¹⁴⁰⁶ Julio Cortázar, *Los relatos, 2. Juegos*, Madrid: Alianza, 2000, p. 186.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*

¹⁴⁰⁸ María del Carmen Millán, *Antología de cuentos mexicanos*, México: Nueva Imagen, 1979, p. 120.

¹⁴⁰⁹ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 138.

recordando en parte a esos hombres-caballo de *El testamento de Orfeo*, de Jean Cocteau¹⁴¹⁰. En la primera línea ya se avisa al lector de que se va a mencionar una situación fuera de lo común, “fuera de programa” (“Nadie habría podido dar crédito a sus ojos al contemplar aquel airoso caballo negro sentado en un gran sillón...”¹⁴¹¹).

Hay un relevante contraste físico entre la joven, cuya prosopografía arroja una estampa casi angelical (“La agasajada era una adolescente muy bella, casi alada, con unos ojos sorprendentemente azules y unos finos cabellos dorados que le caían sobre los hombros”¹⁴¹², luciendo “un sencillo vestido blanco, muy vaporoso”¹⁴¹³) y el robusto corcel negro. Resulta significativo que los dos personajes principales nos sean introducidos por sus características físicas, mientras que de los progenitores de Cynthia se nos brindan sendas etopeyas y no se repara en su aspecto físico.

Lord Callander es presentado como un diletante que no otorga mucha importancia a los protocolos propiamente nobiliarios¹⁴¹⁴, mientras que su esposa sería más mundana y apegada a los mismos, más ligada a una visión filistea acerca del arte y de la relevancia del “qué dirán”. La hija habría heredado en buena medida el carácter del patriarca, y “era lo que su padre habría deseado que fuera la mujer que lo venía acompañando desde hacía treinta años: como la encarnación de un delicioso misterio, puramente involuntario”¹⁴¹⁵.

Durante la celebración del natalicio se pone de manifiesto la compenetración existente entre la muchacha y su caballo:

¹⁴¹⁰ Vicente Francisco Torres detecta una evidente filiación surrealista en la estampa, que ciertamente podría haber sido tomada de algún cuadro de Leonora Carrington: “Desde su primer libro, Tario entregó un sinnúmero de cuadros surrealistas y, en el último, no podían faltar. Podríamos ejemplificar con la del caballo que aparece sentado en un sillón, rodeado de elegantes damas y caballeros en amena plática” (Torres, *La otra literatura mexicana*, op. cit., p. 166). También puede parecer reminiscente de los caballos antropoides de *El testamento de Orfeo* (1959), de Jean Cocteau (véase la **imagen 10** del apéndice). La ilustración (a cargo de Julio Farell) que adorna la portada de *Una violeta de más*, cuya principal figura es un caballo, presenta asimismo cierto aire de familia con los dibujos del polifacético francés.

¹⁴¹¹ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 138.

¹⁴¹² *Ibid.*

¹⁴¹³ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴¹⁴ El temperamento que se apunta en estas primeras páginas y se confirma en el desarrollo de la trama parece asemejar la figura ficticia de Lord Callander –quien “no era propiamente lo que suele entenderse por un aristócrata, puesto que su aristocracia pertenecía a un orden muy distinto del establecido” (*ibid.*, p. 139)– a la del escritor Lord Dunsany (*vid.* Antonio Lozano, “El lord que se adelantó a Tolkien y J. K. Rowling”, http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/02/15/_-02140777.htm, consultada el 23 de febrero de 2011).

¹⁴¹⁵ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 140.

De vez en cuando, mientras le dirigían la palabra, acariciaba las crines de su caballo o se volvía, risueña, para mirarle, como con la intención de informarse si aquello que acababan de decirle le había complacido a él. El caballo ladeaba un poco la cabeza y la miraba, a su vez, también sonriente, dando a entender con ello que les bastaba a ambos una simple mirada para comunicarse sus sentimientos. En realidad, el caballo aparecía a toda hora sonriente y no dejaba de repartir sonrisas a todos. Era fino y apuesto, sumamente brillante, y tan negro que en las noches de luna parecía casi azul¹⁴¹⁶.

El equino no lleva una vida igual a la de sus compañeros de especie, como nos explica el omnisciente narrador, sino que a los efectos es percibido como un integrante más de la familia Callander, participando, por su *modus vivendi*, “de aquella invulnerable torre de marfil de la cual había quedado excluido el mayor número posible de contingencias externas”¹⁴¹⁷. Aun así el narrador no obvia el hecho de que se trata de un ser cuyo grado de asimilación de ciertas atenciones y usos y costumbres propiamente humanos resulta difícil de discernir, si bien resulta sumamente significativo que haya aprendido a sentarse.

El idilio entre la joven y el animal parece ser percibido con serenidad y sin alarmismo por el padre, aunque la madre guarda más reservas:

¿Consentían ambos en tales amores? Él ni siquiera lo había pensado, o, si lo había pensado, parecían dejarle indiferente o tal vez le divirtieran. En cuanto a lady Callander, no debía mirarlos con muy buenos ojos, pues, pese a los treinta años de convivencia con su marido, persistían en la casa ciertos hábitos a los cuales no se avenía fácilmente. Había algo que no entendía en todo esto, algo que despertaba en ella una oscura zozobra [...]. Convenía, sí, en que el caballo era decorativo en sumo grado y que no dejaba de ser original que sus amistades pudieran contemplarlo ocupando aquel sillón granate o deambulando por los salones sin tropezar con un mueble ni cometer la más leve inconveniencia. Jamás había pretendido oponerse a que tal cosa ocurriera, pero de eso a consentir en semejantes amores –que ya empezaban a hacerse evidentes–, mediaba un abismo. Y no la inquietaba tanto la evidencia de tales amores en sí, en virtud de que

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴¹⁷ *Ibid.* Aquí, y en la fortaleza a la que se confinaba Roberto en “La noche de los cincuenta libros”, podemos ver aflorar reminiscencias del talante de los héroes decadentes finiseculares, propenso a legitimar “la fuite de l’artiste hors du monde, dans une sorte de citadelle inaccessible aux autres mortels et aux turbulences du *vouloir-vivre*” [“la huida del artista fuera del mundo, hacia una especie de ciudadela inaccesible a los demás mortales y a la turbulencia de la voluntad de vivir”] (Michel Brix, “L’idéisme fin-de-siècle”, *Romantisme* 34 (124), 2004, p. 146).

Cynthia era apenas una niña, sino la actitud alarmante de su marido, quien, en el fondo, parecía mostrarse orgulloso de que su hija hubiese elegido tan singular partido¹⁴¹⁸.

Lord Callander no ha visto con buenos ojos a ninguno de los jóvenes humanos que se han aproximado a su hija, bien como pretendientes o como meros compañeros de juegos. Esta actitud resulta incomprensible para su esposa, y parece obedecer a una suerte de posición esteticista del noble, la cual “parecía no esconder otro propósito que el de proporcionarle a su hija una cantidad tal de belleza –no importa de lo que se tratara–, que no desmereciese en lo más mínimo la suya propia”¹⁴¹⁹, aunada a cierta misantropía en función de la cual “creía haber llegado a la conclusión de que el ser humano, en cualquiera de sus estratos, no era más que un ente irrisorio y antipático, perfectamente inadecuado para aquella indescriptible criatura de la que él era su creador y, en cierta forma, también su propietario”¹⁴²⁰. De este modo, Lord Callander se presenta como un dandy otoñal, un esteta que únicamente concede una importancia epidérmica a ciertas costumbres propiamente aristocráticas que resultan más caras a su esposa¹⁴²¹, quien se siente tentada a manifestarle su desagrado sobre la cuestión del emparejamiento de su hija, pero desiste convencida por la mera presencia de su marido,

¹⁴¹⁸ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 143.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 144. El afán de convertir, podría decirse, la vida de su hija en una obra de arte sería una herencia del esteticismo y el dandismo finiseculares, de la premisa decadente según la cual “lo ‘anormal’ se convierte en la prueba de la superioridad del hombre sobre la ley natural; es una demostración de libre albedrío” (Karen Poe, op. cit., p. 136). La antropomorfización del caballo cuando nos es presentado sentado en un sofá, su relación con la hija del noble y la especificación de su “desnaturalización” y alejamiento de la órbita del utilitarismo –recuérdese la opinión de Théophile Gautier según la cual “en général, dès qu’une chose devient utile, elle cesse d’être belle” [“en general, tan pronto como una cosa bella se hace útil, deja de ser bella”] (Gautier, *Poésies complètes*, Vol. I, Paris: Charpentier, 1919, p. xi)– se orientan en este sentido: “La única ocupación que él tenía, propia de su especie, era la de llevar en el lomo a su encantadora dueña y pasearla a través del rumoroso parque, bajo los árboles floridos. Fuera de eso, poca cosa había en él que pudiera hacer pensar a alguien en un caballo” (Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 141).

¹⁴²⁰ *Ibid.*

¹⁴²¹ Según el análisis de Roberto Fernando Pérez Morales, “ella representa lo caduco, lo dogmático, lo estéril: las formas de pensamientos y actitudes que únicamente se imponen en razón del terror que experimentan sus creadores ante la perspectiva de *no poder definirse unívoca y perpetuamente* [...], es decir, la voluntad de que la realidad sólo sea contemplada y valorada desde un ‘único’ punto de vista, una única perspectiva que, como advierte Bajtin, se empeña en erigirse como ‘verdad eterna’” (*Las visiones tarianas (“Fuera de programa” y “El hombre del perro amarillo” de Francisco Tario, bajo una perspectiva neofantástica)*, Tesis de Maestría en Teoría y Crítica Literaria Latinoamericana, Puebla: Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas (Puebla), 2009, p. 96).

pues “emanaba de él algo tan misteriosamente sutil y persuasivo, algo de un género casi sobrenatural, que se sentía vencida de antemano y avergonzada de su pequeñez”¹⁴²².

La excentricidad de la situación, lo inusual de ese idilio asumido (e incluso espoleado de alguna manera) por Lord Callander hace del argumento del cuento una historia afín a algunos postulados surrealistas, cuya influencia no se reduciría solo a la mencionada estampa del caballo sentado¹⁴²³, sino a la reconvención a un racionalismo pacato y normativo que no asume la potencialidad de lo singular e inopinado, como explicaba Lord Callander en la cita del cuento ya reproducida previamente en nuestro estudio¹⁴²⁴. Detrás de “Fuera de programa” (y de otros textos de Tario) parece subyacer la siguiente proclama bretoniana:

Pero la verdad me obliga a decir que este pensamiento [racionalista], abandonado a su propio funcionamiento, me ha parecido siempre exageradamente simplificador; que, lejos de satisfacerme, ha exacerbado en mí el gusto por lo que no es él, el gusto por los grandes accidentes de terreno o de otra clase que, al menos momentáneamente, lo ponen en dificultades. Esta actitud, que es propiamente hablando, la actitud surrealista tal como ha sido definida siempre, creo que tiende hoy a ser compartida por toda clase de buscadores¹⁴²⁵.

¹⁴²² Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 145.

¹⁴²³ Los puntos de contacto entre surrealismo y ficción gótica, pese a su solidez, fueron desestimados por Montague Summers: “The connexion which the Surrealists are anxious to trace between their own paths and principles and the ideals and inspiration of the Gothic novelists, that is to say, in fine, of romanticism, to me appears to have no existence” [“La conexión que los surrealistas están ansiosos de trazar entre sus propios caminos y principios y los ideales e inspiración de los novelistas góticos, es decir, en suma, del romanticismo, a mí me parece inexistente”] (Summers, *The Gothic Quest*, op. cit., p. 411). Su virulenta oposición al surrealismo termina revelándose con bases en una marcada animadversión ideológica (vid. *ibid.*, pp. 411-412).

¹⁴²⁴ Según Pérez Morales, el patriarca aspiraría a que ese compañero poco habitual le brindase a su hija “el estado dionisiaco: constituir un complemento para Cynthia, por medio del cual a ella le sea posible insertarse dentro del misterioso e incierto flujo del cosmos, libre de atavismos y paradigmas enajenantes y rígidos” (Pérez Morales, op. cit., p. 104). Sería importante aquí la concepción de lo fantástico como “cierta memoria de una totalidad perdida” (Pampa Olga Arán, “Otro y el mismo. Actualidad del fantástico en cuatro narradores argentinos”, en Elton Honores (coord.), *Lo fantástico en Hispanoamérica*, op. cit., p. 213).

¹⁴²⁵ André Breton, *El amor loco*, Madrid: Alianza, 2000, p. 95. El prosista español Ángel Olgoso, una de las nuevas voces más punteras de lo fantástico en castellano, recoge explícitamente ese testigo: “Creo que sólo lo excepcional es digno de ser contado. No me interesa reproducir la mortífera vida ordinaria” (Miguel Arnas, “Ángel Olgoso, el relato poético”, <http://adamar.org/ivepoca/node/34>, consultada el 5 de abril de 2010). A la sazón, Olgoso fundó el Institutum Pataphysicum Granatensis, que define como “un hijo bastardo del Colegio de Patafísica” (*ibid.*) ideado por Jarry, del cual es *auditeur*. Asimismo, dos de las “voces” que legó Antonio Porchia celebran las bondades de lo inusual: “Lo extraordinario parece ser lo que da vida a todo. Y yo creo que es nuestra ignorancia lo extraordinario” (Porchia, *Voces reunidas*, Valencia: Pre-Textos, 2006, p. 227); “He visto que lo posible es el mundo de las miserias. Por ello casi no me ocupo más de lo posible” (*Voces abandonadas*,

Breton pone como ejemplo de esto último una cita del científico Juvet donde este calibra positivamente la importancia de la sorpresa como vivificadora de la investigación. Algo más adelante, desarrolla esa idea favorecedora de lo sorprendente:

Dicen –¡qué no dirán ellos!– que el mundo ya no tiene curiosidades que ofrecer del lado en que estamos, sostienen impudicamente que acaban de mudarse como la voz de un muchacho y objetan lúgubremente que los tiempos de los cuentos han acabado. ¡Habrán acabado para ellos! Si deseo que el mundo cambie, si incluso deseo consagrar a su cambio tal como es concebido socialmente una parte de mi vida, no es con la vana esperanza de volver a la época de esos cuentos, sino más bien con la de contribuir a alcanzar una época en la que no haya cuentos. La sorpresa debe ser buscada por sí misma, incondicionalmente. Sólo existe en la intrincación en un solo objeto de lo natural y de lo sobrenatural, en la emoción de tener y al mismo tiempo sentir cómo se escapa el ave lira. El hecho de ver la necesidad natural oponerse a la necesidad humana o lógica, de cesar de tender perdidamente a su conciliación, de negar en el amor la persistencia del flechazo y en la vida la continuidad perfecta de lo imposible y de lo posible, testimonian la pérdida de lo que yo entiendo por el único estado de gracia¹⁴²⁶.

De este modo, Tario se sumaría a esa voluntad surrealista “de efectuar a cada instante la síntesis de lo racional y de lo real, sin temor de hacer entrar en la palabra ‘real’ todo lo que puede contener de irracional *mientras no se demuestre lo contrario*”¹⁴²⁷, ampliando así los contornos de lo que habitualmente se ubica bajo el membrete de dicha palabra; a la intención de no negar ninguna posibilidad a través de una escritura que, siendo “en su gran mayoría prosa poética, hipnotiza al lector y *lo traslada a un mundo en el que todo es posible*”¹⁴²⁸.

Valencia: Pre-Textos, 2001, p. 80). Para José María Merino, “la literatura debe hacer la crónica de la extrañeza” (“Prólogo” a *Cuentos de los días raros*, Madrid: Alfaguara, 2004, p. 9).

¹⁴²⁶ Breton, *El amor loco*, op. cit., p. 96.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 85. El escritor español Juan Valera, quien podría ser considerado un realista *sui generis* dentro de la nómina de realistas decimonónicos españoles, afirmó espoleado por su interés por la teosofía que “lo posible carece de límites” (“La buena fama” (dedicatoria), en Juan Molina Porras (ed.), *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Madrid: Cátedra, 2006, p. 324). Por otro lado, Michel de Ghelderode, más conocido como dramaturgo, fue un diestro creador de relatos de tinte fantástico, como los recogidos en su volumen *Sortilegios*. En uno de ellos, “El jardín enfermo”, el narrador en primera persona da pie a una reflexión parecida acerca del carácter inabarcable de la realidad tomada en un sentido no reduccionista: “pero ya no se atreve uno a imaginar qué aspectos puede adoptar la realidad. Quien la describe tal como es se arriesga a ser considerado un visionario, si es que no le toman por loco” (Ghelderode, *Sortilegios*, Barcelona: Lumen, 1992, p. 62).

¹⁴²⁸ Leda Rendón, “El limbo narrativo de Francisco Tario”, *Revista de la Universidad de México* 90, 2011, p. 107. Las cursivas son mías. Ello se opondría a la labor de quien enarbola el realismo desde una óptica pedestre. En una de las parábolas contenidas en el ya citado libro de Gibran *El loco*, el realista es

El invierno parece traer a la joven el desaliento y la sospecha de que quizá su relación con Dreamer sea un amor imposible. El narrador incide en cómo constituyen un tándem en buena parte aislado del resto del mundo, y en que desde fuera resulta difícil barruntar la auténtica naturaleza de su relación y de la comunicación entre ambos: “Si existió algún lenguaje real entre ellos, es cosa que jamás pudo saberse con exactitud, como tampoco resultó posible conocer o adivinar siquiera sus proyectos, que mantenían en el más absoluto secreto. En alguna ocasión, es cierto, se le había pasado por la cabeza la idea de huir con él, a campo traviesa, y no regresar más a su casa”¹⁴²⁹. La descripción de dicho impulso contiene las alusiones menos veladas del texto al enardecimiento erótico:

Esta tentación la acometía, de ordinario, en las tardes del verano, durante alguno de aquellos paseos diarios, mirándolo poderoso y ágil, en lo alto de un promontorio, bajo los rayos del sol. Entonces se exaltaba su alma y algo cálido y sutil le recorría la sangre –pálida y frágil como era, en proporción a aquella enorme mancha de ébano que se recortaba en el azul del cielo. ¡Cómo habría deseado en tales momentos trepar a él de un salto, apretarlo entre sus piernas y lanzarse a correr alocadamente, salvando ríos y praderas, rápidos como el viento e inmensamente felices! Pero lo que la retenía una y otra vez y la hacía desistir de su empeño era siempre la misma cosa: que no encontraba razón de ser a una huida semejante, el verdadero propósito de aquel apasionado arrebató; pues tan pronto se ilusionaba y parecía resuelta a llevarlo a cabo, un imprevisto muro o un enigma sin solución le salían al paso¹⁴³⁰.

Aquello designado en el fragmento por medio del pronombre indefinido (“algo cálido y sutil”) podría identificarse sin temor a equivocaciones con el incipiente y todavía no bien reconocido afloramiento de la pulsión erótica en la muchacha. La imagen de ella emprendiendo una carrera frenética a lomos del caballo, al que espolea entre sus piernas, recuerda al más explícito cuadro “Éxtasis” (también conocido como “La locura” o “Frenesí de las exultaciones”), del simbolista polaco Wladyslaw Podkowinski, que provocó un sonoro escándalo en los medios artísticos del país cuando

definido como “el que da la espalda a todo lo que no puede abarcar de una mirada, y se contenta con un fragmento del todo” (Gibran, *op. cit.*, p. 133), sujeto a una visión sesgada que la revolución surrealista (suprarrealista) pretendería superar.

¹⁴²⁹ Tario, *Una violeta de más*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴³⁰ *Ibid.* Este pasaje podría tomarse como ejemplificación de esa “belleza convulsiva” enaltecida por Breton, la cual “será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial o no será” (*El amor loco*, *op. cit.*, p. 30).

fue mostrado por vez primera, aunque también fue adoptado como manifiesto del simbolismo pictórico en la nación. En él, una rubia y blanca joven desnuda cabalga gozosamente a lomos de un caballo negro cuyas fauces espumajean profusamente¹⁴³¹, precipitándose ambos hacia un abismo (véase la **imagen 11** del apéndice). Por otro lado, el muro nuevamente aparece en la obra de Tario como trasunto de una barrera vital, como uno de esos “muros enemigos” que daban título al cuentario de Juan Vicente Melo de 1962.

Un día de primavera, Cynthia vuelve sola a la morada familiar y le cuenta entre lágrimas a su padre (en cuyo rostro, nos informa el narrador, apareció por primera vez en treinta años “un grave gesto de preocupación”¹⁴³²) que Dreamer ha escapado “repentinamente, inexplicablemente, como asustado de sí mismo. Contaba ella que había algo muy extraño en sus ojos, como si fuese un caballo loco y de pronto se hubiese vuelto aún más enorme”¹⁴³³, emprendiendo una furiosa huida. Esa misma noche, pese a la estación, el tiempo se convulsiona sensiblemente y, por la mañana, el castillo aparece transfigurado, como si en cierta medida fuese ya un lugar distinto, viéndose “envuelto en una densa nube de oro, como un castillo profusamente iluminado, aunque, visto desde más cerca, su aspecto no era ya tan halagüeño. Era, si se le miraba bien, como un castillo envuelto en llamas o como un castillo deshabitado”¹⁴³⁴.

Después de este episodio, hay en el cuento una elipsis narrativa de dos años (señalada tipográficamente por un breve espacio en blanco) tras la que se nos presenta a Cynthia acompañada de

un apuesto joven que, a juzgar por las apariencias, debía ser su prometido. Tratábase de un joven espigado y alto, de ojos negros y acariciadores y, a primera vista, atractivo. Tenía los dedos muy finos, como los de una mujer, y unos cabellos negros y lacios que le caían sobre la frente, y que él se apartaba sin cesar para mirar bien a la muchacha. Su voz era cálida y sonora, y todo el mundo parecía mostrarle una viva simpatía, aunque no dejaran de preguntarse en su fuero interno qué era lo que chocaba de él, qué era aquello

¹⁴³¹ El cuadro terminó apuñalado por el propio artista y fue restaurado tras su muerte.

¹⁴³² Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 147.

¹⁴³³ *Ibid.* La imagen del caballo poseído por una agitación que lo impele a cabalgar en pos de lo desconocido huyendo de algo no menos indeterminado es empleada por Jaime Siles en su poema “Tragedia de los caballos locos” (vid. Siles, *Canon*, Barcelona: Llibres de Sinera, 1973, p. 22) para ilustrar lo que bien podría ser un vitalismo desasosegado.

¹⁴³⁴ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 148.

que, al acercársele, les impulsaba a dar un paso atrás y a poner en duda la impresión inicial que se habían formado¹⁴³⁵.

Ese rasgo indeterminado que parece despertar recelo en los demás pese a la favorable impresión inicial es explicado acto seguido por el narrador:

A buen seguro que si las personas obraran menos a la ligera, habrían podido descifrar al punto lo que les hacía cambiar de opinión con respecto al esbelto joven, y que era algo muy sutil pero evidente, que nos hacía pensar, sin remedio, en un caballo. Sí, había un no sé qué en su expresión, en el modo de mantener fijos los ojos y en el contorno de su mentón que nos traía, por sorpresa, la imagen de un joven caballo. Nadie en el interior del castillo ni quienes venían de fuera –salvo ella–, había captado, no obstante, esta rara peculiaridad, ni siquiera el sensible lord Callander, quien miraba ahora a su hija y a su acompañante con una oculta melancolía, doliéndose probablemente del oscuro fin de la pequeña Cynthia, con el cual no podía sentirse satisfecho¹⁴³⁶.

La semejanza física (que suele sugerir, acompañada de otros indicios, una identificación más allá del fenotipo) entre un personaje y un caballo conecta este cuento con “La mujer parecida a mí”, de Felisberto Hernández, y “El hombre que parecía un caballo”, de Rafael Arévalo Martínez¹⁴³⁷. El narrador baraja la probabilidad de que precisamente ese aspecto equino del joven haya sido el acicate para que la muchacha lo acepte como pretendiente. Las motivaciones exactas de la chica son barajadas en una serie de interrogaciones retóricas:

¿Recaía, tal vez, en su antiguo amor, sin saberlo? ¿O bien se servía hoy de este joven como de un dócil instrumento, pretendiendo consumir así lo que durante tanto tiempo había soñado? ¿Suplantaba, de hecho, a su antiguo enamorado o, en realidad, amaba a éste? ¿Y cuando se volvía para mirarle, con sus ojos pálidos y humedecidos, miraba algo que los demás no veían, algo positivamente inaceptable, fuera de todo sentido común, como que aquel esbelto joven pudiera ser, en un descuido, el mismo que ella había visto escapar, una tarde, sacudiendo las crines y lanzando al aire dolorosos relinchos?¹⁴³⁸

¹⁴³⁵ *Ibid.*

¹⁴³⁶ *Ibid.*, pp. 148-149.

¹⁴³⁷ Esta semejanza también se halla presente en el relato de Olga Orozco “Escrito con humo”, en el caso del chófer Rafael Orfani (*vid. Orozco, También la luz es un abismo, op. cit.*, p. 127).

¹⁴³⁸ Tario, *Una violeta de más, op. cit.*, p. 149.

La última de ellas, la más extensa, remite claramente a la opción fantástica: que, de algún modo, Dreamer se haya metamorfoseado en el muchacho. La hipótesis de la transformación, o de la transmigración del alma de un humano a un caballo, es la que también se sugiere en la adaptación cinematográfica de “Metzgerstein”, de Poe, por parte de Roger Vadim (perteneciente al tríptico *Historias extraordinarias*, de 1968). En ella, una libertina condesa cree que su primo fallecido, con quien ha mantenido relaciones incestuosas, se ha reencarnado en un caballo. En la literatura hispanoamericana, uno de los relatos que han explotado con mayor fortuna las similitudes entre un hombre y dicho animal ha sido el ya mencionado “El hombre que parecía un caballo”, del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez. En dicha narración, el señor de Aretal ejerce una magnética fascinación sobre el narrador hasta que se produce un desencuentro final, desenlace donde, además, esa identificación ya anunciada en el título alcanza sus mayores cotas. En “Fuera de programa” los rasgos físicos que se prestan a ello resultan menos desarrollados verbalmente, mientras que en el cuento de Arévalo Martínez encontramos un mayor número de expresiones que apuntalan esa similitud.

El caso es que, en “Fuera de programa”, ambos jóvenes contraen matrimonio y emprenden un viaje de novios que se ve truncado por el fallecimiento de Lord Callander, el cual suscita una nueva mudanza en el aura de la morada familiar que hace patente una herencia gótica en función de la que los escenarios se imbrican de manera casi indisoluble con los estados de ánimo y los avatares de los personajes:

El castillo, en la actualidad, ofrecía un aspecto diferente; se le veía más sombrío y como desposeído de su alma. En realidad, *era ya un castillo como todos*, con su vasto y bien cuidado parque y sus piedras frías y solemnes, semejantes a las de una inmensa tumba. Dijérase que, de improviso, había escapado de allí la razón de vivir, una impalpable sonrisa, cierto tono que ostentaba antes y que hacía de él como un castillo mágico, como una isla mágica en la soledad del mundo [...]. Algo fundamental e insustituible había dejado de palpar entre sus paredes, y nadie mejor que la pequeña Cynthia logró percibirlo¹⁴³⁹.

De este modo, el castillo pierde su aureola feérica con el deceso del personaje que le insuflaba ese sentido de la maravilla, y queda privado de todo signo de distinción con respecto a sus semejantes y a su entorno. Además, a partir de ese momento, el lugar se

¹⁴³⁹ *Ibid.*, pp. 150-151. Las cursivas son mías.

ve invadido de molestos invitados a los que la madre agasaja, alimentando esa mundanidad acorde con su temperamento, instalando una frivolidad que entristece a la joven y le hace contemplar bajo una nueva luz a su marido, quien pierde ese atractivo otorgado por la posibilidad de identificación con su antiguo caballo. Cynthia descubre, asimismo, unos poemas escritos por su padre en los que el protagonista principal es un caballo negro, en situaciones diversas¹⁴⁴⁰. La joven los atesora como un bien privado que no comparte con nadie más, y su lectura le brinda nueva dicha y parece resucitar los antiguos días de esplendor, ahondando en su posición de pupila de las enseñanzas de su progenitor:

Nadie, salvo ella, conocía su existencia y por nada de este mundo se los habría dado a conocer a nadie. Leyéndolos le parecía que el tiempo no había transcurrido, que el castillo volvía a ser el de antes y que todo en su interior recobraba aquella delicada sonrisa, cuyo aleteo se había extinguido. En un rincón del parque, durante sus raros momentos de sosiego, entreabría el libro clandestinamente y se entregaba a la lectura, con la impresión de que incurría en una dulce culpa, en un placer prohibido del que era cómplice su propio padre. Cuando guardaba las páginas, se sentía extrañamente dichosa y creía ver a su antiguo enamorado dar vueltas y más vueltas en torno suyo arrastrando su larga cola y expresándole su devoción de mil maneras distintas¹⁴⁴¹.

La lectura opera ritualmente como exhumadora del pasado y como refugio ante los cambios y las privaciones operadas por el transcurso del tiempo, que han conducido a Cynthia a una suerte de exilio interior dentro de lo que antaño fue un enclave edénico. También se suman a ello las visitas que hace a la tumba de su padre, en cuya lápida

aparecía una curiosa leyenda de la que su padre era también autor; un epitafio –tal vez el único en su género–, no dedicado por los vivos a los muertos, según es lo habitual, sino por él a su hija, como si se tratara de otro nuevo poema que él no hubiese tenido tiempo

¹⁴⁴⁰ La última de ellas que se refiere parece una versión amable de “La pesadilla”, de Füssli. En las distintas versiones (e imitaciones) de este cuadro, el caballo que ha servido de montura al monstruoso jinete, al íncubo apostado sobre la mujer indefensa ejerciendo una opresión paralizadora, asoma su cabeza entre dos cortinajes con sospechosa forma de sexo femenino. La pintura, una obra icónica del Romanticismo negro, se ubica así en esa red simbólica ya comentada que vincula el caballo con el vigor (y a veces la temida intrusión forzada) sexual. Recuérdese también que en “Los caballos de Abdera”, de Leopoldo Lugones, entre los crímenes cometidos por los equinos desbocados antes de ser domeñados por Ulises, está la violación. Y en este sentido, Mario Levrero da una perturbadora vuelta de tuerca al mito del unicornio y su relación con la doncella en “El unicornio”, uno de los fragmentos que conforman su ciclo de minicuentos “La casa abandonada”.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 153.

de terminar, y en el que solicitaba de ella una suerte de perdón por el hermoso destino que habría querido conferirle y que desdichadamente no pudo verse realizado¹⁴⁴².

A la configuración del duelo de Cynthia podrían ser aplicados los versos escritos por Quevedo desde la Torre de Juan Abad (“vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos”¹⁴⁴³). No obstante, pese a que la apelación al sentido común parece abolir momentáneamente esa posibilidad, el desenlace del relato va a hacer literal esa comunicación de ultratumba: una noche borrascosa Cynthia es requerida por su padre a través de un viejo y desconocido criado que la lleva en un coche de caballos. A partir de esa noche no vuelven a saber nada de ella en el castillo, pero los lectores recibimos un indicio de lo que puede haber sucedido: “Tan sólo aquel airoso caballo negro y aquella alegre yegua blanca que, al caer la tarde, solían mirar el castillo desde un promontorio, para enseguida escapar muy juntos galopando como alma que lleva el diablo y sacudiendo sin cesar las crines”¹⁴⁴⁴.

La transformación zoomórfica de ambos amantes que parece desprenderse del cierre del cuento y el posible papel del padre de Cynthia en ella hace pensar en un plan urdido por este para no condenar a su hija a una vida programática y deslucida. En “Un caballo amarillo”, de Ednodio Quintero, se nos presenta una voz narrativa que, partiendo de la hipótesis de ser “algo más que un caballo amarillo, despojado de resabios y relinchos, reducido a la infeliz condición de bípedo pensante”¹⁴⁴⁵ en un plano onírico, describe distintas facetas de una vida humana degradada y su regocijado alivio cuando constata al despertar que la pesadilla de la vulgaridad humana no es real.

El caballo, como encarnadura de un ideal de vitalismo y libertad –reforzado en ambos casos por el galope (intensificado en el cuento tariano por la locución modal “como alma que lleva el diablo”) y el gesto de sacudir las crines– no constreñido por ciertas rémoras, es explotado por Tario y por el autor venezolano, quienes lo contraponen a la bajeza e insipidez de varios usos sociales habituales. La burla hacia estos últimos es coronada en el relato del mexicano por las líneas finales, que ponen de manifiesto el regreso fantasmagórico, triunfal y burlón de Lord Callander, corroborado

¹⁴⁴² *Ibid.*

¹⁴⁴³ Quevedo, *Antología poética*, Barcelona: RBA, 1994, p. 44.

¹⁴⁴⁴ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 156. La estampa de los dos amantes, al fin reunidos en otro plano de existencia, puede traer a la memoria la alusión, en *Cumbres borrascosas*, a los testimonios que afirman haber visto los espectros de Catherine y Heathcliff vagar juntos por los páramos de Yorkshire.

¹⁴⁴⁵ Quintero, *Cabeza de cabra y otros relatos*, op. cit., p. 63.

por varios testigos: “Hoy el castillo permanece cerrado desde una inolvidable noche en que todos sus moradores pudieron oír distintamente la burlona risa de lord Callander, mientras éste subía, paso a paso, las escaleras, con objeto de tomar posesión otra vez de su alcoba”¹⁴⁴⁶.

Podemos observar que en el cuento se da un deslizamiento desde la categoría de lo extraño (la presencia del caballo como un miembro más de la familia y su relación amorosa con la joven) a lo fantástico (la presumible metamorfosis de la pareja y el retorno post-mortem del patriarca para tomar posesión de sus predios nuevamente). La mansión familiar se convierte en una casa encantada, deshabitada por moradores vivos, aunque no resta como una de esas “casas vacías en las que vagan sombras empujadas por ráfagas de venganza o de locura”¹⁴⁴⁷ habituales de la cuentística gótica y fantasmal. Ello se debe a que su ocupante, el espectro de lord Callander, parece mantener tras su muerte su temperamento socarrón y desapegado respecto a las costumbres arraigadas en esa sociedad aristocrática, mundana y frívola a cuyos representantes expulsa con su presencia y el revulsivo de su risa.

Se trataría de un fantasma jubiloso, alejado en su talante de aquellos otros fijados por un pesar o por la remanencia de un acontecer doloroso que en la narrativa mexicana se enseñorean de las páginas rulfianas o de las de *Los recuerdos del porvenir*, de Garro. En esta última novela, el pueblo de Ixtepec¹⁴⁴⁸ sustenta la voz narrativa contando su propia historia, en un libro donde las percepciones sensoriales actúan a menudo como resortes que desencadenan la evocación, al igual que ocurre en el ciclo proustiano *En busca del tiempo perdido*¹⁴⁴⁹. En *Los recuerdos del porvenir* adquiere un gran peso la

¹⁴⁴⁶ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 156.

¹⁴⁴⁷ Olga Orozco, *También la luz es un abismo*, op. cit., p. 222.

¹⁴⁴⁸ Ixtepec es una ruina colectiva que integraría, junto a poblaciones como la Comala de Rulfo o el Ortiz de *Casas muertas* de Miguel Otero Silva, la nómina de pueblos fantasmas de la novelística latinoamericana.

¹⁴⁴⁹ Además de remitir a Proust, la importancia de este tipo de percepciones como detonantes de evocaciones intensas del tiempo pasado tiende una conexión con *La estancia oscura* de Leonard Cline, novela en la que el personaje de Richard Pride, ante la incontestable fugacidad del tiempo, busca rescatar instantes de su vida y disfrutar nuevamente de ellos; en un momento determinado toma conciencia de la capacidad de los olores para facilitar esta labor de arqueología de la memoria: “¡He recuperado una tarde! –escribió triunfal en una ocasión–. La he sacado de las sombras, un ascua viva de entre las cenizas. Hoy en la cena nos sirvieron un puré de sopa de guisantes. Con la primera vaharada de vapor oloroso que llegó a mi nariz, se conjuró una porción de campo, un viejo amigo y un perro, una tarde en que era chaval, en medio del verano cuando el heno acababa de ser segado” (Cline, op. cit., p. 38). A partir de aquí se desencadena una muy vívida evocación de ese episodio de su vida, al igual que en el conocido fragmento de la magdalena perteneciente a *Por el camino de Swann*.

sensación de *déjà vu*, la reiteración cíclica de esquemas, actitudes e incluso identidades, de la cual tenemos una clara muestra en la exclamación de Ana Moncada al comienzo del capítulo IX de la segunda parte de la novela y las reflexiones y evocaciones que le siguen:

—¡Martín, quiero saber qué fue de mis hijos!

Ana Moncada se escuchó repitiendo esas palabras. Su madre había dicho la misma frase en una casa de techos altos y puertas de caoba. Un olor a leña ardiendo y un viento helado colándose por las rendijas de la ventana se confundió en su memoria con la habitación en la que parpadeaba una veladora. La Revolución acabó con su casa del Norte... Y ahora ¿quién acababa con su casa del Sur? “Quiero saber qué fue de mis hijos”, decían las cartas de su madre. Las muertes de sus hermanos le llegaron a Ana en fechas escritas por la mano de Sabina, su hermana más joven.

—¡Martín, quiero saber qué fue de mis hijos! —repitió mientras miraba a su marido y a su cuarto con extrañeza. No podía explicarse el olor a nieve y a leña que flotaba a su alrededor.

¿Y si estuviera viviendo las horas de un futuro inventado? Se levantó de su cama y se dirigió al balcón. Abrió las maderas. Quería recibir el aire helado de la sierra de Chihuahua y se encontró con la noche caliente y empedrada de Ixtepec. El horror del paisaje la lanzó sollozando sobre su cama. Su marido la dejó llorar¹⁴⁵⁰.

Y en esta órbita se sitúan las reflexiones del pueblo acerca de la repetición por parte de una generación de los errores y crímenes de la precedente, la creación de un círculo vicioso y vano que se dilata en el tiempo impulsado por una mácula o pecado original transmitido de generación en generación¹⁴⁵¹:

¹⁴⁵⁰ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Madrid: Siruela, 1994, pp. 244-245.

¹⁴⁵¹ Podemos percibir en esta circulación transgeneracional de la culpa remanentes de aquella idea enunciada en el prefacio a la primera edición de *El castillo de Otranto* (“*the sins of fathers are visited on their children*”), que citamos en páginas previas de esta tesis. Esta podría aplicarse, asimismo, a la sombra de demencia hereditaria que persigue a la familia materna de Mario en *Jardín secreto*. En otra novela de genealogía gótica, *La casa de los siete tejados*, de Nathaniel Hawthorne, tiene un gran peso la implicación de que “las debilidades, defectos, tendencias viles y enfermedades morales que llevan al crimen, pasan de generación en generación, por un proceso de transmisión mucho más seguro que el que han establecido las leyes humanas para las riquezas y honores que intentan asegurar a la posteridad” (Hawthorne, *La casa de los siete tejados*, *op. cit.*, p. 150). En “El poseído”, del ya mencionado decadente mexicano Bernardo Couto Castillo, que podríamos considerar precursor de Tario, el protagonista declara: “el secreto de mi desgracia [...] está en mi sangre, en mi nacimiento” (Couto Castillo, *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 299). Recuérdese que en la época en que este joven autor escribió estaba en boga el determinismo científico del que se hicieron eco prosistas naturalistas y decadentes.

Así volvimos a los días oscuros. El juego de la muerte se jugaba con minuciosidad: vecinos y militares no hacían sino urdir muertes e intrigas. Yo miraba sus idas y venidas con tristeza. Hubiera querido llevarlos a pasear por mi memoria para que vieran a las generaciones muertas: nada quedaba de sus lágrimas y duelos. Extraviados en sí mismos, ignoraban que una vida no basta para descubrir los infinitos sabores de la menta, las luces de una noche o la multitud de colores de que están hechos los colores. Una generación sucede a la otra, y cada una repite los actos de la anterior. [...] Y vienen otras generaciones a repetir sus mismos gestos y su mismo asombro final. Y así las seguiré viendo a través de los siglos, hasta el día que no sea ni siquiera un montón de polvo y los hombres que pasen por aquí no tengan ni memoria de que fui Ixtepec¹⁴⁵².

Hay un lastre heredado que impide el avance, la renovación y la circulación de la vida¹⁴⁵³. De este modo, Ixtepec se halla atrapado en un “día único y sangriento”¹⁴⁵⁴, encadenado al “mundo fijo”¹⁴⁵⁵ de Rosas. Sin embargo, en “Fuera de programa” ese círculo vicioso que podría engrilletar a la protagonista queda roto precisamente por la instancia patriarcal. Esta suele sustentar en la narrativa gótica una autoridad que propende a alimentar esos moldes anquilosados en la rémora de los años (a veces los siglos) pasados¹⁴⁵⁶, pero no es así en el cuento de Tario. Las ideas de quietud y petrificación, así como las de recurrencia y repetición, afloran con frecuencia en la novela de Garro, que se organiza como una isotopía del dolor y de las miserias de la historia del país, concentradas en ese mundo cerrado de atmósfera viciada, equiparado a un “pudridero de cadáveres”¹⁴⁵⁷ cuya existencia está jalonada por frecuentes días

¹⁴⁵² Garro, *op. cit.*, pp. 255-256.

¹⁴⁵³ Se trata de una idea muy presente en la ficción gótica “that the past can never be left behind, that it will reappear and exact a necessary price” (Punter y Byron, *op. cit.*, p. 55). En *La Llorona* (1933), de Ramón Peón, cinta inaugural del fantástico cinematográfico mexicano, uno de los personajes le dice a su suegro tras haber revisitado en un libro la leyenda que da nombre a la película: “Creo que toma demasiado en serio el pasado, y el pasado casi nunca vuelve” (*La Llorona*, México: Eco Films, 1933). La vuelta del pasado en forma de reactualización de los materiales legendarios rebatirá la postura confiada de dicho personaje, así como su incredulidad hacia lo sobrenatural, enunciada en los primeros minutos del filme.

¹⁴⁵⁴ Garro, *op. cit.*, p. 268.

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*

¹⁴⁵⁶ Sería ese “fardo de los siglos / pasados” (Ángel González, *101+19=120 poemas*, Madrid: Visor, 2000, p. 50) señalado por Ángel González en su “Discurso a los jóvenes” como una herencia no vivificadora que castra el avance y la realización de las nuevas generaciones, prolongado por ese “Pedro Petrificado Piedra Blanca, / para no tolerar el movimiento, / para asfixiar en moldes apretados / todo lo que respira o que palpita” (*ibid.*, p. 51).

¹⁴⁵⁷ Garro, *op. cit.*, p. 270. Sergio Fernández destaca para *Los recuerdos del porvenir* un “ambiente sonámbulo, envejecido, enrarecido, cadavérico, [que] denota un país con iguales características, con un

“poblados de muertes y de augurios siniestros”¹⁴⁵⁸. Frente a ese papel del fantasma como heraldo de la persistencia de un pasado que aherroja el presente, en el cuento de Tario que estamos tratando parece tener lugar una inversión al respecto.

Finalmente, en “Entre tus dedos helados”, uno de los textos más famosos y antologados de Tario¹⁴⁵⁹, asistimos a un nuevo juego con las fronteras del sueño y la vigilia (semejante al que hemos visto previamente a propósito de “La noche de los cincuenta libros”), mostrándose como un cuento donde los dispositivos de lo fantástico se superponen a una relación incestuosa, configurando un broche de oro para la producción tariana y una corroboración de que, como han puesto de manifiesto otras prosas del escritor, “la literatura fantástica está íntimamente relacionada con la expresión del deseo”¹⁴⁶⁰.

Jean Fabre menciona la presencia en autores inaugurales como Beckford, Walpole, Potocki o Lewis de una “problématique du désir”¹⁴⁶¹. Tal noción ocupa un lugar predominante en las corrientes estéticas de las que abreva el *corpus* tariano y, en buena medida, se solaparía con el ansia incolmable descrita por Schopenhauer¹⁴⁶²:

Toda volición brota desde una necesidad, nace a partir de una carencia y, por lo tanto, tiene su origen en el sufrimiento. Éste cesa cuando se satisface aquella volición; sin embargo, por cada deseo satisfecho hay cuando menos otros diez que no lo son y, por

mucho de siniestro en la trayectoria de su espíritu” (Sergio Fernández, “Prólogo”, en Josefina I. de Fernández (selec.), *Antología de la novela moderna y contemporánea en México*, op. cit., p. 17).

¹⁴⁵⁸ Garro, op. cit., p. 85.

¹⁴⁵⁹ El texto ha sido considerado como el “mejor cuento fantástico en la literatura mexicana” (Pérez Vázquez, “La imaginación portentosa de Francisco Tario”, art. cit., p. 10). En él, el protagonista, “preso en ese sueño- muerte, vive un gótico y rarísimo romance, aprisionado ‘entre los dedos helados’ de su bella amante. Lo notable en Tario es que esa imaginación, en apariencia delirante, no llega a desbordamientos inútiles. Sabe conducirla con maestría y pone a su servicio ingredientes como el humor negro y el lenguaje de un estilista consumado. No se permite ser denso y sus imágenes no se disparan ni se pierden persiguiendo el tono insólito, el cual se produce gracias a la atmósfera. La imaginación en sí misma, sin embargo, no garantiza a menudo la originalidad porque ésta adolece de innumerables trampas. Si pudiera hablarse del ‘secreto’ de la maestría de este autor, éste se resumiría así: es siempre sugestivo y pervive en su escritura el misterio, ese elemento que es la sangre misma del arte” (ibid., pp. 10-11).

¹⁴⁶⁰ Morello-Frosch, “La razón de la locura en las ficciones de Virgilio Piñera”, en *Locos, excéntricos y marginales...*, op. cit., p. 556.

¹⁴⁶¹ [“Problemática del deseo”] (“Pour une sociocritique...”, art. cit., p. 51).

¹⁴⁶² Esta sed no saciada recibiría el calificativo de “demoniaca” por parte de Leopold Ziegler: “Es necesario calificar sencillamente de demoniaco ese comportamiento enigmático con respecto a la realidad, de ese todo sólido y cerrado que presenta el mundo. [...] Verdaderamente demoniacos son el abismo que no puede ser colmado, la nostalgia que no puede ser apaciguada, la sed que no puede ser saciada” (Leopold Ziegler, citado en Lotte Henriette Regina Eisner, *La pantalla demoniaca*, Madrid: Cátedra, 1988, p. 9).

añadidura, los anhelos persisten largo tiempo y sus exigencias no tienen fin, mientras que su satisfacción es tan breve como alambicada. El deseo colmado cede al instante su puesto a otro. Ningún objeto de la volición que se haya conseguido puede otorgar una satisfacción duradera e inamovible y se parece más bien a una limosna que arrojamos al mendigo, con la cual sale adelante hoy para prolongar su angustia de mañana. El sujeto que padece la volición permanece así dando vueltas incesantemente sobre la rueda de Ixión e intenta llenar una y otra vez los cántaros agujereados de las Danaides, eternamente sediento como Tántalo¹⁴⁶³.

A estas alturas de nuestro estudio, podemos suscribir plenamente la constatación de que “bajo las historias de Francisco Tario permanecen las realidades cruentas del abandono, el incesto, el asesinato, la locura”¹⁴⁶⁴. De la penúltima de ellas es un ejemplo claro este cuento, así como la novela *Jardín secreto*; en estas narraciones, Tario explora otra faceta de ese Eros transgresor que conforma uno de los pilares de la narrativa gótica.

El escritor mexicano prescinde en ellas de inocular valoraciones morales. Señala Espinasa que “ni la locura ni el incesto son pecado o culpa, son como el color de los ojos o la tersura de la piel, pertenecen a un ‘orden narrativo’”¹⁴⁶⁵, aunque la mácula del tabú sí condiciona a los personajes. Así, en la mencionada novela, Mario califica el matrimonio entre él y su prima Esperanza –percibido como un error, un acto impelido más por la voluntad de recuperar un oasis perdido que por un sentimiento amoroso auténtico– como una “unión malsana y culpable sobre la cual se cernía el morbo y la descomposición de una familia enferma”¹⁴⁶⁶. Sería quizá el resultado de una búsqueda de amparo ante unas circunstancias tremendamente adversas como el fallecimiento del padre o la enfermedad mental de la madre.

El fruto del enlace es un niño estigmatizado que se interpone entre ambos, que manifiesta una pronta atracción del abismo en abruptos episodios cercanos a las tentativas de suicidio, y que es finalmente entregado a una suerte incierta por Esperanza. De este modo, la mujer da pie a un renacimiento del amor entre ella y Mario aunque

¹⁴⁶³ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación*, citado en *Respuestas filosóficas*, Barcelona: Edaf, 1996, contratapa.

¹⁴⁶⁴ Ana García Bergua, “Rescatario”, *Jornada Semanal* 470, 7 de marzo de 2004, <http://www.jornada.unam.mx/2004/03/07/sem-ana.html> (consultada el 1 de junio de 2014).

¹⁴⁶⁵ José María Espinasa, *El tiempo escrito*, op. cit., p. 37.

¹⁴⁶⁶ Tario, *Jardín secreto*, op. cit., p. 144.

este, no obstante, se ve marcado por el aplazamiento del coito para evitar la desdicha de un nuevo vástago, imponiéndose así ante la urgencia de sus deseos el cumplimiento del tabú, de “aquel veto que entrañaba el morbo oscuro e incurable que portábamos en la sangre y que hacía doblemente temible y deseable cualquier eventual unión”¹⁴⁶⁷.

En la infancia de Mario y Esperanza podemos detectar cierta idealización –según Kilgour, propiamente gótica– de este período de la vida “as a time of symbiotic unity and oneness with the world before the alienation of adulthood set in”¹⁴⁶⁸; esa simbiosis se va desliendo a medida que dicha etapa va quedando atrás. La capacidad de asombro que alimenta la visión del niño se iría así abotargando con los años, pero en su hijo parece prematuramente estragada, como si anunciase un temprano fin del cual fuese, al mismo tiempo, heraldo ante los ojos de los demás.

Este niño, semejante al Padrecito Tiempo de la novela *Jude el oscuro* de Thomas Hardy, es contemplado con extrañeza, como un visitante desconocido que poco tuviera que ver con sus progenitores:

Observándole con atención, trataba yo de reconocer en él algún rasgo familiar que lo identificara con nosotros. No hacía pensar, desde luego, en ninguno de la familia, mucho menos en Esperanza o en mí, como si hubiese predominado en él la influencia de otros seres más antiguos, desconocidos para nosotros, quienes le habían ido señalando con los caracteres más diversos y confusos, hasta hacerlo irreconocible. Salvo

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 249. Nótese cómo esa amenaza es, a un tiempo, freno y acicate, algo que la convierte en “temible y deseable”

¹⁴⁶⁸ Kilgour, *op. cit.*, p. 36. Otro autor mexicano cultivador de lo fantástico y lo extraño en literatura, Mauricio Molina, es de la opinión de que “la infancia y el sueño son algunos de los últimos bastiones frente a la barbarie colonizadora de nuestra cultura” (Mauricio Molina, *La memoria del vacío*, México: UNAM, 1998, p. 14). Es, asimismo, la visión que alimenta el poemario *Casa de agua y de sombras*, de la venezolana Hanni Ossott, especialmente en poemas como “El estanque”:

Mi infancia es hoy un gran estanque
donde me miro
en su fondo verde líquen
piedras alcanzadas por el musgo
peces de rara y brillante especie.

Yo hundo allí mis manos
y agito las aguas
para alcanzar una sombra
siempre evanescente.

El estanque me devuelve el cielo, las nubes
cielo y tierra en él se besan
confluyen.

Yo dibujo allí una imagen, la sueño
mas no la alcanzo (*Casa de agua y de sombras*, Caracas: Monte Ávila, 1992, p. 31).

su piel, que era blanca y fina como la de Esperanza, todo en él se me mostraba extraño, ajeno a nosotros, y en especial sus grandes ojos oscuros y sus cabellos casi negros, muy finos, suspendidos ahora en alto, como una cresta, por el espeso vendaje [...]. No era hermoso ni, sospecho, que atrayente, y en el fondo de sus tristes ojos oscuros se adivinaba un raro contrasentido: de una parte, la presencia infantil y confiada y, de otra, un alma envejecida y perpleja. No sé qué de interminado y lejano sugería su presencia, pero de ningún modo despertaba una sensación de bienestar o ternura. Y esa impresión se acentuaba cuando un gesto de él, una sonrisa, una simple mirada, nos procuraban la noción, no de una vida incipiente y activa, sino de cierta sumisión prematura a un fin próximo y determinado. Quizá exagere los términos al afirmar que aquel pequeño ser proporcionaba a todos la certidumbre de la propia muerte, y que al asomarnos a sus ojos o procurar descifrar su voz nos recordaba reflexivamente que la vida no es en sí apetecible y hermosa y que un destino del todo imprevisible nos aguarda. No resultaba grato mirarle o permanecer en su compañía¹⁴⁶⁹.

“Entre tus dedos helados” es un texto más oblicuo y simbólico en lo que respecta a las referencias a la relación incestuosa (más problemática en su caso al tratarse de dos hermanos, no de dos primos). Esa elusividad es propiciada por el amplio margen que en el cuento se concede a las vivencias oníricas del narrador protagonista, quien se halla “seriamente atrapado” (como literalmente dice el médico que lo atiende)¹⁴⁷⁰ allí. Sería un relato emblemático de las siguientes reflexiones del prerromántico francés Etienne Pivert de Sénancour, uno de los autores más influyentes en Unamuno: “Un rêve est une vie particulière qui s’intercale dans la vie terrestre. Le cours de celle-ci pourrait n’être également qu’une série de perceptions, un autre songe isolé dans la vie durable”¹⁴⁷¹.

¹⁴⁶⁹ Tario, *Jardín secreto*, op. cit., pp. 188-189.

¹⁴⁷⁰ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 187. No obstante, parece tratarse de un sueño lúcido, según se desprende de la aseveración “estoy soñando” que el joven enuncia en más de una ocasión y que, no obstante, no le sirve como clave verbal que pueda posibilitarle escapar de la maraña onírica en la que se halla cautivo. En otro cuento fantástico muy relevante, “El ángulo del horror”, de Cristina Fernández Cubas, la pareja de hermanos sobre la que recae el protagonismo posee la facultad de dirigir lúcidamente en algunas ocasiones el transcurso de sus sueños.

¹⁴⁷¹ [“Un sueño es una vida particular que se intercala en la vida terrestre. El curso de esta última podría no ser más que una serie de percepciones, otro sueño aislado en la vida durable”] (citado en Béguin, *L’âme romantique et le rêve*, op. cit., p. 330). Los famosos versos de Poe –“All that we see or seem / Is but a dream within a dream” [“Todo lo que vemos o parecemos / no es más que un sueño en un sueño”], (Poe, *Poesía completa*, Barcelona: Ediciones 29, 1974, p. 194)– cuya recitación abre la adaptación cinematográfica por parte de Peter Weir de la “ambigua e intrigante” (Debra Adelaide, *Australian Women Writers: A Bibliographic Guide*, London: Pandora, 1988, p. 118) novela *Picnic en Hanging Rock*, de Joan Lindsay, condensan acertadamente esta idea. Por su parte, el narrador de “Palabras para Nadia”, un relato metafictional vampírico de David Torres análogo a “Entre tus dedos helados” en la imbricación y confusión del sueño y la vigilia, lo enuncia en estos términos: “Despertar no es sólo abrir

La heterarquía derivada del emborronamiento de fronteras entre lo soñado y lo vivido en la vigilia incidiría en la porosidad de lo real, y las vivencias oníricas, más que suponer un alejamiento, implicarían una inmersión más honda en la multiforme realidad: “Los sueños y sobre todo las pesadillas, lejos de alejarnos de nuestro mundo, nos hacen volver a él, porque nuestra conciencia (post)moderna nos enseña que forman parte de este entorno extremadamente complejo en el que nos encontramos”¹⁴⁷². Las palabras de Sénancour adelantan algo que el Romanticismo legará a la estética de la modernidad: “La imaginación moderna se apasiona hasta la ebriedad con el acto de la mezcla, de la desfiguración de la realidad, al fundirla en un caos armónico”¹⁴⁷³. No obstante, el caos expuesto en lo fantástico no suele delatar esa armonía, sino una nostalgia de la misma.

Aunque estos datos no se proporcionan abiertamente en el cuento, parece estar atravesando una convalecencia o algún tipo de enfermedad, y el estado de conciencia alterado que esa situación puede conllevar podría contribuir a la cualidad límbica de la narración, al desarrollo de una prosa que, quizás más que en cualquier otro relato de Tario, multiplica el equívoco acerca de qué es lo real y qué lo soñado, inventado o evocado, aproximando el texto a algunos relatos de la generación del Medio Siglo, como los elizondianos “El desencarnado” y *Farabeuf*, o *La obediencia nocturna* y “Tarántula”, de Melo. No hay que olvidar que ese tipo de vivencias patológicas pueden ser un terreno fértil al acogimiento de lo fantástico o lo extraño, como expresó Adolfo Bioy Casares: “La realidad es fantástica en cualquier momento. *En los sueños, en una enfermedad* [...]. De vez en cuando la vida nos da una visión momentánea de algo que quiebra el orden de la realidad”¹⁴⁷⁴.

los ojos y lavarse la cara, sino también hablar, reconocerse en el espejo, entrar en otro sueño” (*Aquelarre*, *op. cit.*, p. 128). En el cine de las últimas décadas hay dos muestras ejemplares de esto: el anime *Paprika, detective de los sueños* (2006), de Satoshi Kon, y *Origen* (2010), de Christopher Nolan, cuyo equívoco desenlace mantiene la tensión irresuelta entre las esferas ópticas. Dicha tensión está también presente en *eXistenZ* (1999), de David Cronenberg, si bien en el caso de esta película no se trata del mundo de los sueños, sino de la realidad virtual generada por medios informáticos y del concepto de *hiperrealidad* asociado.

¹⁴⁷² Arno Gimber, “Dino Buzzati y la literatura fantástica en lengua alemana entre Hoffmann y Kafka”, en *Última ración de estrellas*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁷³ Faustino Manuel López Manzanedo, *La imaginación en la crítica de fin de siglo (aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 165.

¹⁴⁷⁴ Bioy Casares, *Sobre la escritura: conversaciones en el taller literario*, Madrid: Fuentetaja, 2007, p. 76. Las cursivas son mías.

Por su parte, la pulsión incestuosa (notoria o insinuada) empañando la convencionalidad de las relaciones familiares ha sido un ingrediente recurrente en la ficción gótica, desde la fundacional *El castillo de Otranto*, pasando por *Manfred*, de Byron, *El monje*, de Lewis, “La caída de la Casa Usher” de Poe o “Casa tomada” de Cortázar¹⁴⁷⁵. Asimismo, su presencia no es anecdótica en el drama romántico español, adquiriendo relevancia en obras como *El precipitado*, de Cándido María Trigueros, obra de transición datada a finales del XVIII, cuyo protagonista, Amato, se dispone a suicidarse por amar a su hermana Cándida¹⁴⁷⁶. Otros ejemplos de la dramaturgia romántica serían *Alfredo*, de Joaquín Francisco Pacheco (1835), *El paje*, de García Gutiérrez (1837), o *Doña Mencía*, de Hartzenbusch (1838)¹⁴⁷⁷. Dentro de la literatura mexicana que podría incluirse en esta categoría también cobra un protagonismo significativo. Tal es el caso de las narraciones tarianas mencionadas, o de algunos cuentos de Inés Arredondo (“Estío”, “Apunte gótico” o “Mariposas nocturnas”) y otras autoras mexicanas a propósito de las cuales Aline Petterson realiza un comentario que puede encajar plenamente en el análisis de “Entre tus dedos helados”:

En todas parecen perfilarse los postulados de Georges Bataille: la forma oscura en que se funden y confunden las pulsiones humanas. *Una región densa y cenagosa donde se desenvuelven los movimientos del alma ajenos al pensamiento*. Donde bullen el erotismo, lo sagrado y la impronta de la crueldad. Donde se brinda espacio para el incesto, para las relaciones humanas poco transparentes, en donde las perversiones – como forma de conocimiento– tienen amplia cabida, así como también el arte. Hay un tono similar en la mirada que ellas comparten en su obra narrativa. Una mirada amorala que deconstruye las “bondades” de la familia. Ellas van a asomarse [...] a temas que alteran, que se prefiere mantener a raya. Mejor, no ver¹⁴⁷⁸.

¹⁴⁷⁵ En este último se ha querido ver también una explicación a los hechos insólitos apuntalada en dicho tabú; así, Fabián Pagliero considera que “la presencia abstracta que asusta al personaje no es más que la de sus propios deseos reprimidos. ¿Qué es lo que nos horroriza de ese deseo? Quizás el objeto depositario” (“El espacio de la otredad en dos cuentos de Julio Cortázar”, *Cortázar, 1994. Estudios críticos*, Buenos Aires: Academia del Sur, 1997, p. 194).

¹⁴⁷⁶ Para Sebold, ambos serían “portavoces de su moralidad exótica” (“El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español”, *Hispanic Review* 41, 1973, p. 675).

¹⁴⁷⁷ El incesto también ha brindado un interesante caso intermedial dentro del campo del simbolismo francés: el cuadro “Incesto de las almas”, de Alphonse Osbert, está inspirado en la tragedia homónima de Fernand Huser y Jean Laury, sobre el amor de dos hermanos: Fée y Jean (véase la **imagen 12** del apéndice).

¹⁴⁷⁸ Aline Petterson, “El erotismo y lo perverso”, en Luz Elena Zamudio (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentros con Inés Arredondo*. México: UAM, 2005, p. 32 (las cursivas son mías).

Juan García Ponce, quien también abordaría el asunto en su “Tajimara”¹⁴⁷⁹, señaló que la configuración del incesto como tabú sería producto de la normativización de la sexualidad: “La tentación del incesto es considerada así como una inclinación natural originalmente, producto de la sexualidad pura, indiferenciada, que no reconoce limitaciones hasta que éstas le son impuestas al hombre por una fuerza exterior”¹⁴⁸⁰. Es una afirmación en línea con los estudios antropológicos de Lévi-Strauss sobre el particular, según los cuales dicha prohibición “constituye el proceso fundamental gracias al cual, por el cual, pero sobre todo en el cual, se realiza el paso de la naturaleza a la cultura”¹⁴⁸¹.

La primera aparición del objeto de deseo del narrador protagonista se da en la forma de una estatua ubicada en el fondo de un lago al que baja acompañado de tres hombres identificados como policías. El ambiente un tanto pantanoso y las propias reflexiones del personaje son indicios de que algo turbio subyace:

Era muy sorprendente la luz que iluminaba aquel recinto, como si el resplandor de la luna, al penetrar en las aguas, adquiriese una vaga tonalidad verdosa, muy grata a la vista. Caminábamos ya bajo las aguas, pisando sobre una superficie blanda, cubierta de limo. “Tenga usted cuidado –me dijo el hombre– y no vaya a dar un traspie”. El asunto me pareció grave desde un principio y habría deseado escapar. No me atraía realmente aquello. Entonces llegaron a un rincón del estanque donde el hombre que sostenía la vela se inclinó para levantar una sábana que ocultaba algo. “¿La reconoce usted?”, me preguntó con voz muy ronca. Era la estatua de una jovencita desnuda, que aparecía decapitada. Comprendí al punto que se trataba de un horrendo crimen del cual yo debería resultar sospechoso. No sé desde qué tiempo estaría allí la estatua, pues toda

¹⁴⁷⁹ Otros dos textos mexicanos que lo tratan son el, en su día, polémico “Barcarola”, de José de la Colina (quien discutiría con García Ponce cuál de los dos había “inaugurado” el tema en las letras mexicanas) y “La palabra sagrada”, de José Revueltas. Fuera del país azteca, *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, incluye el amor incestuoso entre Fernando Vidal Olmos y su hija Alejandra. La obra de teatro *Álbum de familia*, tercera en la producción del ya citado Nelson Rodríguez, aborda un incesto generalizado en la familia que la protagoniza. En el cine hispánico, uno de los ejemplos más claros (aparte de la mencionada adaptación de “Tajimara”) sería *Carne de tu carne* (1983), del colombiano Carlos Mayolo.

¹⁴⁸⁰ García Ponce, *Cruce de caminos*, México: Universidad Veracruzana, 1997, p. 160.

¹⁴⁸¹ *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 52. Para Jenofonte, la prohibición del incesto veía dada por ley divina “no escrita”, inapelable (*Memorables*, 4, 4, 20).

ella aparecía recubierta de limo, como una estatua verde. Sin duda debía haber sido en su tiempo una bella jovencita, pese a que le faltaba el rostro¹⁴⁸².

Por una parte, la estatua se halla ajada por el tiempo indeterminado y el entorno, pero por otra aún conserva trazas de su atractivo, y así lo muestra la focalización de la mirada en sus pechos y en el magnetismo que esa parte de su anatomía parece irradiar: “Sus dos pequeños senos parecían aún más verdes que el resto y en torno a ellos evolucionaba incesantemente gran cantidad de peces”¹⁴⁸³. Dichos peces son los únicos seres vivos detectables en ese ambiente acuático mortecino, y su proximidad a esa zona erógena resulta significativa.

No solo el lago y la escultura engrosan la preñez simbólica de la escritura tariana en este relato¹⁴⁸⁴. En la casa, dotada en el sueño de una puerta gigantesca, es llevado ante la presencia de un hombre oculto tras un biombo que parece leer sus pensamientos y desdeña los referidos a la inocencia del protagonista (“Eso es lo que dicen todos”¹⁴⁸⁵). En otro momento, los policías, apostados alrededor de su cama, lo conminan a hacer memoria y, apelotonados a su alrededor hasta el punto de casi impedirle el movimiento, le muestran un álbum¹⁴⁸⁶

muy voluminoso, forrado de terciopelo gris, con una inscripción dorada que no me había sido posible leer, pues cuantas veces intenté hacerlo, ellos retenían fuertemente el

¹⁴⁸² Tario, *Una violeta de más*, op. cit., pp. 184-185. Encontramos elementos parecidos en “Rosenda Monteros”, breve retrato en prosa poética de la actriz homónima semejante a los que constituyen el volumen *Imaginaciones*, de Guadalupe Dueñas. En dicho texto, la intérprete mexicana es descrita como “una estatua precoz, enferma de la vieja soledad de las estatuas” (Tario, *La desconocida del mar...*, op. cit., p. 50).

¹⁴⁸³ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 185. Podríamos mencionar una suerte de inversión del mito de Pigmalión en este relato. La estatua no se anima y cobra vida, sino que la amada, por mor de la intervención de la muerte, se ha transformado en una estatua y su cuerpo “esculpido en la piedra más fría” (Miguel Otero Silva, *Casas muertas*, Barcelona: Bruguera, 1982, p. 200) al igual que el de Sebastián Acosta en esa novela del escritor venezolano. Una de las ficciones actuales que podrían ubicarse también en esta órbita es el corto *Génesis* (1998), de Nacho Cerdà (integrado a posteriori en su *Trilogía de la muerte*), en el que un escultor que ha perdido a su esposa la reproduce en una escultura que empieza a cobrar vida gradualmente.

¹⁴⁸⁴ Fue un aspecto del este relato ya subrayado por Manuel Mejía Valera en su reseña de *Una violeta de más*: “Tario conduce al lector a un plano de irrealidad inexplorado y frondoso manejando discreta y venturosamente los símbolos que corresponden a esta lastimosa verdad” (Mejía Valera, “Francisco Tario. *Una violeta de más*”, *Revista Iberoamericana* XXXVI (72), 1970, p. 524). La “lastimosa verdad” a la que alude es la del incesto.

¹⁴⁸⁵ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 186.

¹⁴⁸⁶ La utilización de este objeto para apoyar el armazón de una narración ante un destinatario interno aparece también en el cuento “El álbum”, de Virgilio Piñera, si bien en el texto del cubano el recurso ocupa un lugar más preponderante que en “Entre tus dedos helados”, donde se limita a una estrategia de los policías para obtener información.

álbum o procuraban distraerme de algún modo, mostrándome un nuevo retrato. Tan sólo cuando les hice saber que no me hallaba dispuesto a continuar mirando más retratos si no me permitían leer la inscripción aquella, convinieron en cerrar el álbum para que yo pudiese leer libremente. Era la historia del crimen, y esto sí lo encontré interesante, al comprender que había llegado la hora de poner ciertas cosas en claro. Les rogué que me autorizasen para pasar yo mismo las hojas, a lo cual accedieron gentilmente. Los retratos aparecían muy bien ordenados y como colocados allí por una mano maestra¹⁴⁸⁷.

El álbum titulado (reveladoramente) “historia del crimen”¹⁴⁸⁸ sería una suerte de crónica fotográfica de la relación de dos hermanos de diferente sexo, dispuesta cronológicamente. En un momento determinado, el narrador protagonista inserta una apreciación impresionista sobre lo que va corriendo ante sus ojos seguida del barrunto de su implicación en la historia que, icónicamente, pasa ante su mirada:

Realmente no parecían hermanos, sino el propio espíritu de la tragedia, y así se lo hice ver a los policías, preguntándoles, de paso, si podrían facilitarme algún informe más preciso sobre el asunto. Replicaron al tiempo que no, invitándome a pasar la hoja. No fue sino hasta mucho más adelante que empecé a darme cuenta de que había en todo aquello algo en extremo comprometedor para mí, ya que aquel joven, que sostenía, riendo, la sombrilla de su hermana, era justamente yo. Se me antojó tan descabellada la coincidencia, que me eché a reír con ganas. Los policías me taparon la boca e incluso uno de ellos se encaminó hasta la puerta, con objeto de cerciorarse de si estaba bien cerrada. Ahora era ya la primavera y aparecían los dos jóvenes bajo un árbol, sentados sobre la hierba. Tenían las cabezas muy juntas y los ojos iluminados por un dulce bienestar. Se iba adivinando el secreto, aunque yo seguía sin descifrar lo esencial. Aquellas fotografías me delataban, esto era incuestionable, y yo no dejaba de preguntarme de qué medios podría valerme para salir con bien del aprieto. Esta vez la sostenía él por el talle, amenazando con arrojarla al agua. Llevaba ella un vestido muy vaporoso y los cabellos enmarañados; como después de una fuerte lucha. Debía haber sido una jovencita muy alegre y provocativa, con sus claros ojos soñadores y aquellas

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁴⁸⁸ Dicho título, recogido en estilo indirecto, sería un paratexto que, dentro de la diégesis del relato, ofrece al narratario una pista sobre los hechos que, deslavazadamente, van poniéndose en conocimiento. Cabe destacar que, tal y como está planteado el relato, el lector jugaría un papel de analista ante el que el narrador va verbalizando los pormenores de sus periplos oníricos.

formas tan delicadas, que se adivinaban bajo su vestido. Lo que aparecía ahora escrito sobre la arena de una calzada era simplemente esto: “Te amo, te amo, te amo”¹⁴⁸⁹.

Posteriormente, su lugar al lado de la joven es ocupado por otro individuo, a excepción de una última foto a la que sigue una página en blanco, que trunca sus expectativas de hallar en ella una explicación. Tras haber llegado al final del álbum, los policías le exigen que restituya la cabeza (debemos recordar que la estatua mencionada en las primeras páginas del relato carecía de ella), y para ello efectúa a la mañana siguiente una pesquisa. Podemos observar que se trata de un narrador que podríamos considerar deficiente, ya que en varias ocasiones hace explícito su desconocimiento de claves importantes, su dificultad para “descifrar lo esencial”, mientras que se sugiere que otros actantes sí podrían poseer información de la que él carece, por inusuales que en algún caso pudiesen resultar estos: “Los perros me acompañaban siempre, sin perder uno solo de mis movimientos. Sacaban sin cesar la lengua y parecían sonreír entre sí con burla. *Tal vez estuviesen seguros de que jamás encontraría lo que buscaba o posiblemente sólo ellos conociesen el secreto.* Hasta pudieran ser muy bien los homicidas aquellos perros del demonio”¹⁴⁹⁰.

Los perros antagonistas¹⁴⁹¹, la enorme cantidad de hojas caídas de los árboles o la gran altura del muro que le impide la evasión funcionan como rémoras que coadyuvan a confinar al protagonista en esa red enigmática que no se disipa, sino que incluso parece hacerse más densa en momentos no propicios para ello: “Entonces me sentaba en una banca y miraba sin cesar el estanque, tratando de recordar algo. Desde el lugar en que me encontraba no se alcanzaba a distinguir gran cosa, pues las aguas durante el día centelleaban con el sol y se volvían más impenetrables”¹⁴⁹².

El protagonista del relato respondería al prototípico de la ficción gótica, que

entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen esconder algo: un pasado oculto, un secreto disperso, fragmentario y quimérico que guarda relación con los acontecimientos; en definitiva, una causalidad oculta [...].

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 189.

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, pp. 190-191. Las cursivas son mías.

¹⁴⁹¹ Su papel de guardianes en este plano presumiblemente onírico puede ponerse en relación con el rol de *Los perros de Tindalos* del famoso cuento de Frank Belknap Long, aunque en el relato de Tario su valor actancial es menor y los abandona en un punto ulterior de la trama.

¹⁴⁹² *Ibid.*, p. 191.

Desde el comienzo sabemos que hay algo misterioso, ininteligible, algo que se manifiesta fundamental, pero que se nos presenta como desconocido¹⁴⁹³.

Los tintes eróticos que afloraban en las primeras páginas en relación con la estatua sumergida reaparecen en este contexto:

De tarde en tarde el viento las removía o cruzaban unos peces de colores, persiguiéndose. Todo ello tenía lugar en mitad de un gran silencio, pero seguido ocasionalmente de unas leves risas, como si los peces fuesen capaces de reír o fuese ella misma quien no lograba contener la risa al sentir los peces evolucionar alrededor de su cuerpo desnudo. Yo no conseguía apartarme del estanque ni apartar de él siquiera la vista, aunque los policías me invitaban desde lejos a proseguir la búsqueda. Los jardineros aguardaban a mi lado, con los brazos cruzados, fumando. Pero yo continuaba allí sin moverme. Sentía necesidad de no moverme, de mantenerme el mayor tiempo posible próximo a ella. Había un extraño placer en imaginar cómo los peces darían vueltas y más vueltas en torno suyo, golpeándola delicadamente con sus colas rojas y negras, asediándola, impacientándola, haciéndola reír de aquel modo. No pensaba en otra cosa de día y de noche, a toda hora. Comenzaba a desconfiar de mí mismo, a adentrarme en las entrañas del crimen¹⁴⁹⁴.

El magnetismo que esas sugerencias ejercen sobre él es notorio, e insuflan ciertos apuntes necrofilicos en la trama. Asimismo, empieza a tener dudas acerca de sí mismo y de su posible implicación en los hechos investigados. Precisamente esas oquedades en el saber del personaje, esas claves escamoteadas, esa “causalidad oculta”, conllevan que se encuentre a merced de los hechos, enmarañado en su devenir, pues “para matar un sueño es necesario cumplirlo, revivir todas sus disyuntivas y sus puertas falsas”¹⁴⁹⁵.

En “Entre tus dedos helados” podemos hallar gran parte de los “tópicos recurrentes de la literatura gótica” listados por María Negroni: “el aislamiento, lo nocturno y la orfandad, el incesante descenso a los ritmos del inconsciente, la sospecha de un crimen fundante, la omnipresencia del agua y lo maternal, el coleccionismo y la manía del catálogo, la miniatura y la melancolía como ‘problema musical’”¹⁴⁹⁶. El

¹⁴⁹³ Miriam López Santos, “Teoría de la novela gótica”, *Estudios humanísticos. Filología* 30, 2008, p. 189. Asimismo, en un cuento como este se manifestaría la visión del sueño como “la otra vertiente de la vida” y sobre todo “la escritura jeroglífica del deseo” (Octavio Paz, “Prólogo” a Xavier Villaurrutia, *Antología, op. cit.*, pp. 41-42).

¹⁴⁹⁴ Tario, *Una violeta de más, op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁹⁵ David Torres, “Palabras para Nadia”, en *Aquelarre, op. cit.*, p. 134.

¹⁴⁹⁶ Negroni, *Galería fantástica, op. cit.*, p. 11.

aislamiento viene dado por ese confinamiento del personaje al plano onírico en el que parece verse atrapado, con preocupación de su familia, que aguarda su liberación. Su descenso a esos ritmos del inconsciente es notorio en su inmersión en el reino onírico y su enmarañado cañamazo simbólico, y más específicamente si cabe, en su bajada por las escaleras hacia el estanque donde yace la estatua sin cabeza¹⁴⁹⁷. La orfandad se pone de manifiesto cuando evoca, como ya hemos visto, el recuerdo de su madre y parece oír la llamada de ésta desde el mundo de la vigilia. Por otra parte, hay un crimen que funda la intriga y gravita durante su desarrollo, del cual es incriminado el personaje y resultaría *corpus delicti* la estatua sin cabeza. En ese sentido, esta funcionaría con duplicidad: por una parte remitiría a la comisión del incesto, y por otra al presumible fallecimiento de la hermana (tal vez por asesinato pasional, aunque más tarde veremos si esta versión se corrobora). La sombra de una relación posiblemente incestuosa sugerida, sumada a las sospechas de asesinato de la hermana, todo ello transmitido por medio de una narrativa simbólica y oblicua acercan este relato al posterior filme *Nuit noire* (2005), de Olivier Smolders.

No sería gratuito afirmar que en este cuento se cumple lo que añade la crítica y poeta argentina acerca de los propósitos de la ficción gótica y fantástica:

el paso a la humedad y el encierro, a la fascinación y la desdicha de lo profanatorio, a la inmovilidad de las estatuas y al reflejo líquido de los espejos —no existe (o al menos, no sólo) para incitar a un duelo con el miedo sino como esfuerzo para alcanzar un tipo de conocimiento que se parece ya al desconocimiento. Me refiero al conocimiento poético, ese que, alejándose constantemente del mundo diurno de los propósitos, ilumina los juegos algo muertos de la locura, la orfandad y el deseo¹⁴⁹⁸.

La comisión del incesto, esa profanación del tabú instituido como argamasa de la sociedad, estaría imbuida (como otras transgresiones) de “fascinación y desdicha”. Como en *Jardín secreto* y otros textos del autor con temática erótica y amorosa, las

¹⁴⁹⁷ La relevancia de lo acuático y su interacción con una enigmática estatua femenina acercan este cuento a “Les Escales de la haute nuit”, de Marcel Brion. Asimismo, Tario juega aquí con la fascinación que ha despertado la belleza de algunas ya famosas obras escultóricas caracterizadas por algún tipo de truncamiento o mutilación, como la Victoria de Samotracia o la Venus de Milo, algo a lo que aludiría magistralmente Rubén Darío con “el abrazo imposible de la Venus de Milo” (Schulman y Picón Garfield (eds.), *Poesía modernista...*, op. cit., p. 98) de uno de sus sonetos más representativos y metapoéticos.

¹⁴⁹⁸ Negroni, *Galería fantástica*, op. cit., p. 24.

relaciones prohibidas exigirían el secreto, el velamiento de aquello cuyo exceso se filtra a través de los huecos del texto, algo que resulta habitual en la ficción gótica:

Gothic, then, contains and partially enacts all manner of “secret stories”; the fact that these stories are difficult to tell –or even to remember– against a “realist” background has been seen by some critics as rendering them all the more powerful when they emerge within the more dreamlike parameters of Gothic. There denial is both exposed and secluded, the secret is laid bare, albeit within a system of signs that allows the reader to collude in evasions that the form itself permits, even encourages, while leaving a haunting doubt as to whether the distantiation of these events is produced precisely by the self-protections of the abusive, the addicted, the pathological¹⁴⁹⁹.

El término “distantiation” del original requiere una precisión: específicamente consiste en distanciar a un lector o por medio de recursos de extrañamiento con respecto a la forma o al contenido del texto, que desafían las expectativas y las convenciones. Esto, en el caso de “Entre tus dedos helados” por medio de los juegos entre planos o la no fiabilidad del narrador, entre otros recursos, conllevaría el mencionado acercamiento a algunas de las características imperantes en el cuento mexicano de los cincuenta y sesenta (especialmente el cultivado por los autores de la Generación del Medio Siglo): “la búsqueda de epifanías personales y la presencia de algún misterio específico, que el lector *puede llegar a intuir a lo largo de la lectura*”¹⁵⁰⁰.

Tras el decaimiento de los perros guardianes, el protagonista recibe esa noche la visita de su hermana¹⁵⁰¹, que se muestra desenvuelta y tentadora, llevando las riendas de una situación que a él le abrumba. En ciertos momentos el chico califica la relación como

¹⁴⁹⁹ [“El gótico, entonces, contiene y pone parcialmente en escena toda clase de ‘historias secretas’; el hecho de que esas historias sean difíciles de narrar –o incluso recordar– ante un trasfondo ‘realista’ ha sido visto por algunos críticos como una circunstancia que les otorga más poder cuando emergen dentro de los parámetros más oníricos del gótico. Aquí, la negación es a un tiempo expresada y reclusa, el secreto queda al descubierto, si bien dentro de un código que permite al lector conspirar en evasiones que la propia forma permite, incluso alienta, mientras deja una duda persistente sobre si el distanciamiento de esos eventos es producido precisamente por las auto-protecciones del abusivo, del adicto, del patológico”] (Punter y Byron, *The Gothic, op. cit.*, p. 291). Rafael Galán apunta a la no resolución de las dicotomías planteadas como algo característico del gótico, y a la consiguiente idea de que “el estado gótico por excelencia es el *impasse*” (Galán, *art. cit.*, p. 63).

¹⁵⁰⁰ Lauro Zavala, “El cuento mexicano contemporáneo”, <http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/mexcontemplz.htm> (consultada el 2 de septiembre de 2005).

¹⁵⁰¹ La “reanimación” de la chica, que desemboca en su aparición en esa secuencia del cuento, ya parecía adelantada por esas risas que al protagonista no le resultaban de clara atribución.

un “amor culpable” que le atormenta¹⁵⁰², y a ella como “una criatura diabólica de quien podía esperarse todo”¹⁵⁰³, pero que, no obstante, ejerce una innegable atracción sobre él.

Cuando comienza a amanecer, se desliza una información capital: “Comenzaba ya a clarear el día cuando me senté en la cama con una sensación de horror que ni yo mismo alcancé a explicarme. ‘Dime —le pregunté, perplejo, sin saber bien lo que decía—, ¿por qué te arrojaste al tren? ¿Por qué?’”¹⁵⁰⁴. Ello hace sospechar que no haya tal crimen, sino un suicidio llevado a cabo por la chica, y que la escenografía policial y criminológica del sueño, un tanto kafkiana, sea proyectada por el sentimiento de culpa por lo sucedido.

El protagonista de este cuento, que pone un broche de oro a la narrativa breve tariana, parece epitomizar aquellos personajes del autor mexicano que “parecen ángeles lanzados del paraíso a un mundo onírico en el que todo puede pasar y en el que las fijaciones cotidianas se hacen presentes”¹⁵⁰⁵. Las intersecciones con la vigilia se muestran de nuevo cuando hace mención en esos instantes a un peculiar sabor en la boca que atribuye a los medicamentos prescritos por el doctor o a la irrupción frecuente de la voz de su madre —instándole a hacer un esfuerzo para despertarse— y del sonido de sus faldas, cuyo recuerdo conserva como una reminiscencia clara de sus años infantiles.

Precisamente, la interacción con su hermana concluye con el solapamiento de la presencia de esta y la de su madre:

Me besaba y me besaba en las tinieblas, cuando, en un determinado momento, pude descubrir con asombro que quien me besaba con tal ansia era mi propia madre, que yacía arrodillada junto a mi cama de enfermo. Esto me contrarió en sumo grado al comprobar que estaba nuevamente soñando y que era víctima, una vez más, de otra ignominiosa burla. “¡Despierta! ¡Despierta! ¡Debes hacer un último esfuerzo!”, imploraba ella¹⁵⁰⁶.

Y termina despertando, pero ello conlleva su muerte:

El doctor anunciaba en aquel momento: “¡Ha muerto!” Y el policía exclamó, muy pálido, echando a correr de pronto hacia la casa: “¡Algo muy grave está sucediendo!”

¹⁵⁰² Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 195.

¹⁵⁰³ *Ibid.*

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 196.

¹⁵⁰⁵ Rendón, *art. cit.*, p. 107.

¹⁵⁰⁶ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 196.

Mi habitación se hallaba atestada de familiares y amigos, que apartaron con malestar la vista del lecho y se quedaron mirando pensativamente el muro. Oí a mi madre sollozar y a alguien que se servía un vaso de agua. Mi padre se había dejado caer en un sillón, con la cabeza entre las manos. Me enderecé como pude y no dudé en proclamar: “¡Son ustedes unos incautos! ¿O acaso no se han dado cuenta de que estoy simplemente dormido?” Dio la impresión de que nadie había conseguido oírme, así que me puse en pie de un salto y comencé a recorrer el cuarto, procurando atraer la atención de todos. Sólo mi madre pareció descubrir mi presencia, pues levantó con ilusión el rostro, aunque después siguió llorando¹⁵⁰⁷.

Hay una solución de continuidad entre elementos clave de su sueño (la caída de las hojas y la presencia de los perros y los policías) que se superponen a la presencia de su familia¹⁵⁰⁸, de cuyo dolor es testigo, como sucedía en “La noche de los cincuenta libros”, pero con la que no puede comunicarse ya al hallarse situados en dos planos de existencia distintos, salvo por ese breve vislumbre que la madre (la más aludida hasta ahora) ha parecido recibir de la presencia del espíritu de su hijo en la habitación. De hecho, uno de los policías le urge a darse prisa para acudir a su propio funeral.

El motivo del personaje que presencia unas pompas fúnebres en las que él es el muerto se remonta a algunas leyendas antiguas, como la de Lisardo, estudiante enamorado de una monja que, tras consumir la unión carnal con ella, es testigo de su propio entierro. Se considera que esta leyenda en concreto, de amplia difusión y diversas variantes, pudo ser una de las fuentes de *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda. En ambos casos, dicha vivencia traumática es una suerte de castigo por haber cometido una transgresión erótica o amorosa.

Durante los Siglos de Oro el motivo gozó de una difusión no menor, como podemos comprobar en algunos romances de ciego y en obras de autores cultos como *El vaso de elección*, *San Pablo*, de Lope de Vega, *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, una de las narraciones de la recopilación *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, de Cristóbal Lozano, *El niño diablo*, de Vélez de Guevara, o *El purgatorio de San Patricio*, de Calderón de la Barca. En el XVIII la pieza teatral de Tirso fue reelaborada con el título *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* por

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 197.

¹⁵⁰⁸ Otro dato que, de manera más equívoca, podría remitir a los vasos comunicantes entre esas esferas sería la cinta roja que delataría la entrevista con su hermana y que ejercería, como la ya aludida flor de Coleridge, el papel de “objeto mediador” entre ellas (*vid. Ceserani, op. cit.*, pp. 108 y ss.).

parte de Antonio Zamora, tendiendo un puente entre aquella y el *Don Juan Tenorio* decimonónico de Zorrilla, donde el protagonista también contempla sus propias exequias¹⁵⁰⁹.

En el XIX también lo emplearon Prosper Mérimée en *Almas del purgatorio*, José García de Villalta en *El golpe en vago* y, de nuevo, Zorrilla en *El capitán Montoya*. Asimismo, aparece en el filme *El huésped de las tinieblas* (1948), de Antonio del Amo, donde se aborda el universo becqueriano tomando como punto de partida una historia amorosa ficticia. En una de las partes de la película, el poeta sevillano es testigo de una procesión nocturna de monjes durante su estancia de reposo en Veruela. Al inquirir a los religiosos acerca del finado al que se encaminan a velar, no obtiene respuesta alguna, pero finalmente descubre que dicho fallecido es él mismo. Operando una variante sobre esto, encontramos en el cuento “El que se enterró”, de Unamuno, que el personaje aludido en el título no solo contempla su propio enterramiento, sino que es él mismo quien lo lleva a cabo en una suerte de desdoblamiento que la ambigüedad fantástica del cuento no resuelve en un sentido claro.

En el relato de Tario, el protagonista se suma a la comitiva de su funeral, a la que acompaña hasta el camposanto. Allí, tras ser reprendido por el policía por haber llegado tarde, es recogido por el automóvil familiar a la puerta donde, presumiblemente, le aguarda su hermana: “‘Abrázame’ –balbució ella, con un suspiro de alivio. Y la envolví entre mis brazos, notando que la noche se echaba encima”¹⁵¹⁰. Con esta conclusión, se colige que ambos se reencuentran definitivamente en una vida ultraterrena.

¹⁵⁰⁹ Recuérdese que el pasaje específico que muestra esta situación fue recogido como microrrelato autoconclusivo en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Ocampo, obedeciendo a una práctica de recontextualización que los tres antologadores llevaron a cabo en más ocasiones.

¹⁵¹⁰ Tario, *Una violeta de más*, op. cit., p. 199.

8. CONCLUSIONES

Desbrozar, ese es el camino, también, para leer cierta literatura mexicana. Desatender la superficie, a los autores más evidentes, y penetrar hasta el fondo, donde moran algunos raros. Abrirse paso entre tanta tinta [...] para atisbar, por fin, a ciertos narradores subterráneos.

(Rafael Lemus)

A lo largo de este estudio hemos realizado una prospección a una parte significativa de la obra de Francisco Tario, siguiendo, usualmente, un enfoque orientado de lo general a lo particular. Así, tras anunciar en la introducción las líneas maestras de la presente tesis, hemos comenzado dirimiendo el concepto de “fantástico” que íbamos a emplear, menester necesario dado que, como hemos visto, el término se presta a ser utilizado en un sentido amplio, supragenérico, o en una acepción más restringida. El primero lo contempla como una categoría basada en un modo bajo el cual se pueden incluir diversos tipos de obras no miméticas, que exacerban en distintos grados el impulso fantástico y la contrafactualidad que lo acompaña para entregar ficciones distanciadas de nuestro mundo real. Para establecer este trasfondo teórico, nos hemos ayudado de la fecunda teoría de los mundos posibles, recogiendo aportaciones de autores y críticos como Tolkien, Raymond Bradley y Norman Swartz, Tomás Albaladejo, Francisco Javier Rodríguez Pequeño o Maria Nikolajeva. Las ficciones fantásticas canalizarían la creación de “mundos terciarios”, en los que se acentúa la distancia de los hechos narrados con respecto a las leyes habituales que rigen los acontecimientos de nuestro cosmos.

Posteriormente, hemos abordado otras categorías que suelen acompañar a lo fantástico y solaparse con él: lo gótico, lo grotesco y lo *Unheimlich* freudiano (en muchos casos traducido al castellano como “lo siniestro”). Hemos dedicado mayor atención a la primera de ellas, ya que es la más dominante cuantitativa e históricamente de las tres. Hemos efectuado un breve recorrido diacrónico desde su origen en la segunda mitad del XVIII hasta su evidente internalización y psicologización en manifestaciones ulteriores (algo que comparte con lo fantástico). Al igual que esta última, se revela como una categoría problemática dada la envergadura que puede adoptar, subsumiendo en su seno manifestaciones culturales muy dispares y presentando el riesgo de una excesiva difuminación de sus fronteras. No obstante, su cohesión viene dada por ciertas constantes, relacionadas con el interés por constituirse en su origen como un discurso alternativo al iluminista dieciochesco y privilegiar en sus páginas el

tratamiento del tabú, la ambientación nocturna, lo sublime, las pulsiones libidinales desatadas y la dimensión estética del escalofrío.

Tras establecer el marco teórico, en el cuarto apartado hemos concretado más nuestra visión para ofrecer una panorámica de la literatura que recorre estas categorías en las letras mexicanas, desde sus orígenes hasta fechas próximas al fin de la carrera literaria de Francisco Tario, con el fin de enmarcar esta dentro de las tendencias seguidas por los autores afines a su universo. Nuestro recorrido histórico dibuja un panorama en el que el cultivo de la fantasía literaria arroja una diversidad de obras no exentas de calidad, que no se corresponde con la sequía en que han insistido algunas voces críticas.

Más adelante, hemos presentado la figura de Francisco Tario con una breve semblanza biográfica y un comentario pormenorizado de su bibliografía en función de sus contenidos y de la principal estrategia retórica que la preside (la prosopopeya), siguiendo un orden cronológico y adoptando la división para su obra en dos etapas establecida por Alejandro Toledo, uno de los críticos que ha dedicado más atención a la producción tariana. Su trayectoria se inicia con dos libros publicados el mismo año (1943): el ya emblemático cuentario *La noche* y la novela *Aquí abajo*, dispares en la forma pero muy próximos en el fondo. La primera etapa inaugurada por estos dos libros se prolonga durante la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, y se caracterizaría por mostrar a un Tario prolífico, vehemente y diverso, en cuya obra caben un cuentario fantástico; una novela de corte más realista pero resueltamente psicológica e influida por el expresionismo y los novelistas rusos; un volumen de textos breves de cariz aforístico; y, finalmente, algunos libros de prosa poética. La segunda, inaugurada en 1952 con *Tapioca Inn*, muestra a un autor más enfocado en la narrativa breve y en la aquilatación personal de la tradición fantástica.

Después, hemos recuperado un enfoque abarcador para, una vez sentadas las bases del conocimiento de la obra del autor, ponerla en relación con lo que otros autores latinoamericanos habían estado haciendo durante la primera mitad de XX. Asimismo, hemos tratado la represión de lo imaginario que en esa época operó en el campo literario mexicano, afectando a Tario y a escritores afines (como los del grupo de Contemporáneos), en función de una concepción oficial de la literatura que demandaba a esta un compromiso abierto con los ideales de uso común en la esfera pública y un

servicio a los mismos desde sus páginas. Ello condujo a polémicas y fricciones entre posturas enfrentadas abordadas, asimismo, en dicho epígrafe.

En el sexto apartado de la presente investigación hemos emprendido el análisis en profundidad del primer eje temático establecido en su título: la alteridad. Esta se presenta, fundamentalmente, de dos maneras:

- Encarnada en diversos personajes paratópicos esenciales en algunos de sus relatos más relevantes: desde el protagonista de “La noche de los cincuenta libros”, estigmatizado como “histérico” y ejecutor de una venganza que podría leerse como recreación metaliteraria de la labor del escritor maldito, hasta “El hombre del perro amarillo” o el niño macrocéfalo de “El balcón”, pasando por el “loco” necrófilo o el indio, protagonistas de sendos relatos del libro inaugural.
- Reflejada en la confrontación con situaciones inquietantes que desafían las leyes naturales (como en “Ciclopropano”, “La semana escarlata” o “Un inefable rumor”), heterofanías que suelen nutrir la narrativa tariana de esas propiamente fantásticas “declinaciones del misterio: conciencia mórbida, pesadilla, delirio, imágenes de angustia y terror”¹⁵¹¹.

En el séptimo epígrafe nos hemos ocupado del segundo eje temático: el que engloba el erotismo y el amor, caracterizados mayoritariamente en la obra tariana por su tratamiento elegíaco (“La noche de Margaret Rose”), por la imbricación entre Eros y Tánatos o por conllevar algún tipo de transgresión o vulneración de tabúes, como ejemplifican “La noche del loco”, “Fuera de programa”, “Como a finales de septiembre” o “Entre tus dedos helados”.

A través de estas páginas hemos podido constatar una serie de hechos relativos a la obra del autor y a su posición dentro de su contexto literario, los cuales podrían sintetizarse en los siguientes puntos:

1) La literatura no mimética, impulsada por la fantasía, no supone una producción marginal o diletantística en el campo literario mexicano; antes bien, goza de una vitalidad no depauperada por las circunstancias adversas en las que se ha visto inmersa durante algunos momentos de la historia del país. La creación no sometida a la mera mimesis reproductiva posibilita una aprehensión ecuménica y poliédrica de lo “real” y del lugar del hombre en su seno, y esta asunción ha sido adoptada por un buen número de escritores mexicanos.

¹⁵¹¹ Phillipps-López, *op. cit.*, p. 12.

- 2) En México, este tipo de literatura diverge de la de otros países de América Latina en su mayor proximidad a los terrenos sombríos de la ficción gótica (con la que se solapa), frente a la mayor inclinación hacia los territorios metafísicos detectable en las muestras fantásticas de países como los del Cono Sur. La ineludible deuda de lo fantástico latinoamericano con la tradición gótica no ha sido puesta de manifiesto en la crítica con mucha frecuencia, pero sí en estudios de envergadura como el de Cortázar sobre “lo gótico en el Río de la Plata”; en “Una rosa para Amelia”, de Federico Patán (centrado en el caso mexicano); o, finalmente, en el galardonado ensayo *Galería fantástica*, de María Negroni, todos ellos citados en varias ocasiones en el cuerpo de esta tesis. Aparte de Tario, ejemplifican este hecho nombres como los de Salvador Elizondo, Emiliano González, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas o los integrantes de la nómina modernista, resueltamente decadente en el caso mexicano. Quizás esta situación deba atribuirse a lo incardinado que está el culto a la muerte en el acervo cultural del país.
- 3) Las vertientes fantástica y gótica mexicanas trazan líneas literarias sostenidas en el tiempo y alimentadas por una nómina amplia de autores (sea de modo constante o de manera ocasional), algunos de ellos sobradamente consagrados internacionalmente, como Juan Rulfo o Carlos Fuentes. Los autores del siglo XX han preparado un camino por el que discurrirán más tarde las miradas de contemporáneos como los mencionados Mario Bellatin, Cecilia Eudave, Alberto Chimal, Mario González Suárez o Guadalupe Nettel, por citar unos cuantos.
- 4) La producción de Francisco Tario ocupa una franja muy importante en ellas, como obra que da cauce a buena parte de las temáticas que les son propias (lo nocturno, la marginalidad, la muerte, las pulsiones irracionales que amenazan las construcciones de sentido basadas en la razón...) con un elevado tratamiento estético.
- 5) La condición “solitaria” del autor debe matizarse, ya que puede considerarse integrante de una familia literaria (no constituida intencionadamente por sus miembros como tal) extendida por diversos países de Latinoamérica y cuya concepción de lo literario adelanta rumbos que cobrarán reconocimiento pleno con los autores del *boom*.

El establecimiento de estas conclusiones deja patente que el ejercicio de la fantasía en literatura no implica mera evasión edulcorante o gratuita. Como subraya González Boixo, la asociación de lo fantástico “con una literatura de evasión de carácter superficial, algo que suele hacerse, tiene poco sentido cuando las obras alcanzan el nivel

de calidad que debe exigírseles”¹⁵¹². Las mismas palabras podrían trasponerse al análisis de la obra tariana y la decodificación que de la misma podrían hacer los lectores.

Hemos visto, asimismo, que la literatura de Tario, más por la materia tratada que por las estrategias discursivas, no orientadas (salvo excepciones) por derroteros vanguardistas sino apegadas a estrategias tradicionales, es englobable dentro del concepto de “literatura de transgresión”, integrada por propuestas estéticas que vulneran interdictos y cuestionan las bases sobre las que se asientan algunas de las asunciones comúnmente aceptadas, validadas por aquella “Gran Costumbre” a la que aludía Cortázar. Dentro de esas asunciones entrarían también aquellas relacionadas con la moral, y de ahí que dicha literatura de transgresión haya sido contemplada con recelo en algunas ocasiones. De esta forma, la literatura que transgrede a través de alguna de las categorías analizadas (lo fantástico, lo gótico, lo *Unheimlich*, lo grotesco) puede enmarcarse en un paradigma crítico hacia el esquema racionalista heredado de la Ilustración. Sería una suerte de espejo deformante (a modo de los espejos del Callejón del Gato valleinclanescos) que posibilitaría un conocimiento más completo de la condición humana y lo que lleva aparejado, la apertura de una “razón fronteriza” (siguiendo el vocabulario de Eugenio Trias); esto es, la postulación de la necesidad de que la razón dialogue con esas zonas de sombra que la cercan, en lugar de obliterarlas. En este sentido, cabría situar a un nivel equivalente la imaginación y la razón como facultades concurrentes a la realización de un proyecto cognoscitivo y existencial pleno.

En aras de esa reconfiguración de la razón en un paradigma que no excluya otras facetas de la experiencia humana, la literatura signada por esas categorías juega un papel esencial, y así lo hace en Tario junto a la asunción de una “poética del mal”, paralela a un compromiso creador que se debe únicamente a la libertad temática y expresiva del autor. Bataille denunció un “equivoco de la cultura” consistente, *grosso modo*, en su instrumentalización y pérdida de soberanía. La posición del francés descansó en la idea de que “la cultura no puede considerar la cuestión del poder (en consecuencia la de la libertad, es decir, la de la resistencia al poder), mientras que básicamente no se haya separado de la misma”¹⁵¹³. Bataille es tajante en su disyuntiva:

¹⁵¹² González Boixo, “Hacia una definición de ‘lo insólito’ en la narrativa mexicana contemporánea: Una introducción”, en Francisco Javier Ordiz Vázquez (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Bern: Peter Lang, 2014, p. 7.

¹⁵¹³ Bataille, *La literatura como lujo*, op. cit., p. 197.

“La cultura es soberana o no existe”¹⁵¹⁴. La praxis literaria de Tario encarna estos postulados de autonomía estética. De ahí su vigencia, desligada de exigencias extraliterarias que, en las últimas décadas, han relajado ostensiblemente su gravitación sobre el campo literario mexicano, lo que ha permitido una mayor visibilización de los autores que, como él, transitaron rumbos estéticos heterodoxos.

Frente a una concepción pacata e instrumentalizada del logos, la “razón destructiva” impugnada por Eduardo Subirats, los autores que manejan categorías como lo fantástico, lo gótico o lo grotesco procuran abrir o mantener canales de exploración que, de algún modo, implican una disidencia contra el filisteísmo. Los dos ejes temáticos tratados en este estudio manifiestan el interés del autor por la irreverencia y por las desviaciones respecto a lo normativo. De esta manera, los personajes que pueblan sus escritos, los papeles que desempeñan, los argumentos que protagonizan y los discursos que enuncian (permitiendo estrategias retóricas como la prosopopeya que dichos discursos sean asumidos por instancias inusuales) confluyen en una poética centrada en la comunicación de (y con) lo insólito, rasgo del que el propio autor era plenamente consciente al construir sus mundos ficcionales.

El análisis de la obra de Francisco Tario, por lo tanto, desvela a un autor cuya poética lo ha conducido a recibir un calificativo que siempre conviene emplear con cautela: el de “raro”. Rescatado por Rubén Darío en su ya clásico volumen *Los raros* como ponderativo de una serie de autores¹⁵¹⁵ insertos en territorios simbolistas y decadentes o próximos a ellos, el nicaragüense lo resemantizaría en un sentido positivo, señalando a aquellos escritores que lo reciben como creadores de obras singulares. De esta manera, Darío rescataría el término “raro” para confrontar con sus mismas armas léxicas la crítica psicopatológica encarnada en su época por Max Nordau. El uso (a veces abuso) que en el siglo XX se ha hecho del término para referirse a la producción de Tario y de otros autores de su familia literaria sería heredero de ese empleo dariano, e incidiría en la conformación de una voz literaria personal, no reducida a vehículo de intereses extraliterarios.

En una época en la cual la ciencia asume, a través de teorías como la de las supercuerdas, la posibilidad de existencia de hasta diez dimensiones, la literatura

¹⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 191.

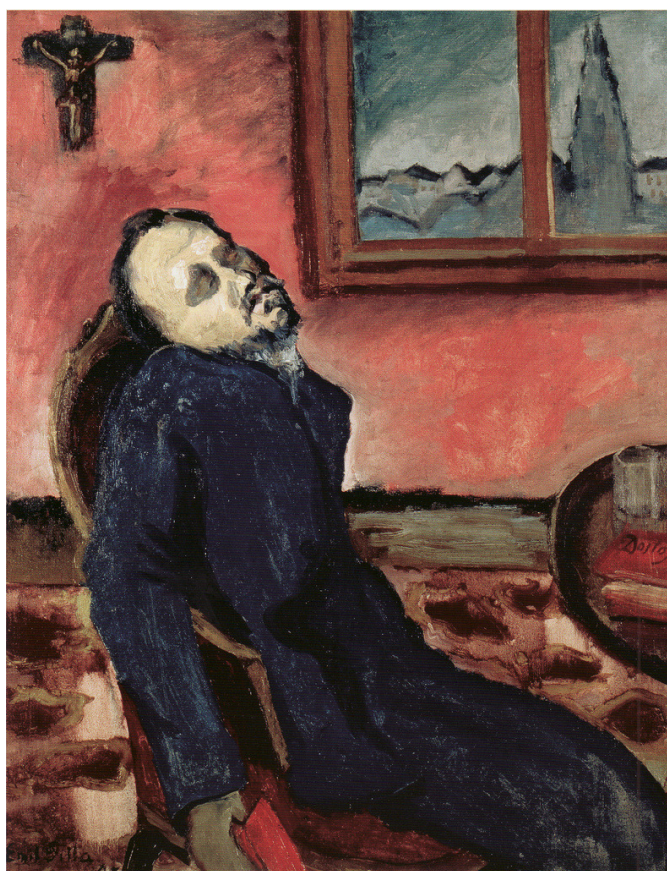
¹⁵¹⁵ Casi un siglo más tarde, el mismo sintagma fue empleado por Pere Gimferrer para titular un volumen, ya citado en este trabajo, en el que recoge textos sobre autores heterodoxos y olvidados.

imaginativa o fantástica se revela como un medio privilegiado para brindar otros horizontes de experiencia: esos que posibilitan no quedar cautivos mentalmente como los personajes de *Planilandia* (1884), de Edwin S. Abbott, novela en la que los seres pertenecientes a un universo completamente plano no conciben la existencia de tres dimensiones. De este modo, frente a las valoraciones que estiman desdeñosamente el impulso fantástico en la creación literaria, podemos esgrimir la vigencia de una obra como la de Francisco Tario, que ha conseguido trascender las barreras geográficas y temporales para entablar un diálogo cada vez más intenso con los lectores de hoy.

9. APÉNDICE: IMÁGENES CITADAS



1. Marcel Delmotte: *La puerta de la revelación*

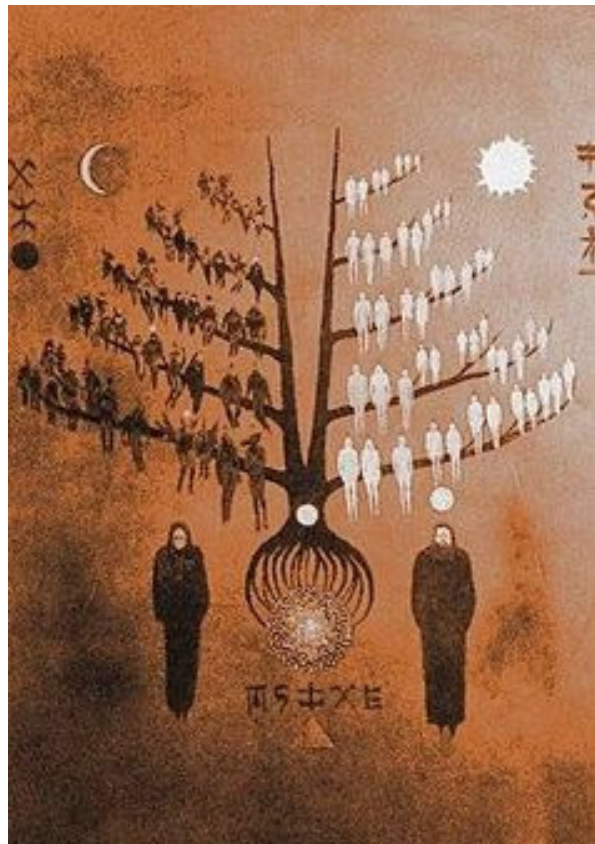


2. Emil Filla: *Lector de Dostoievsky*



3. Fotograma de la película *Von Morgens Bis Mitternacht*

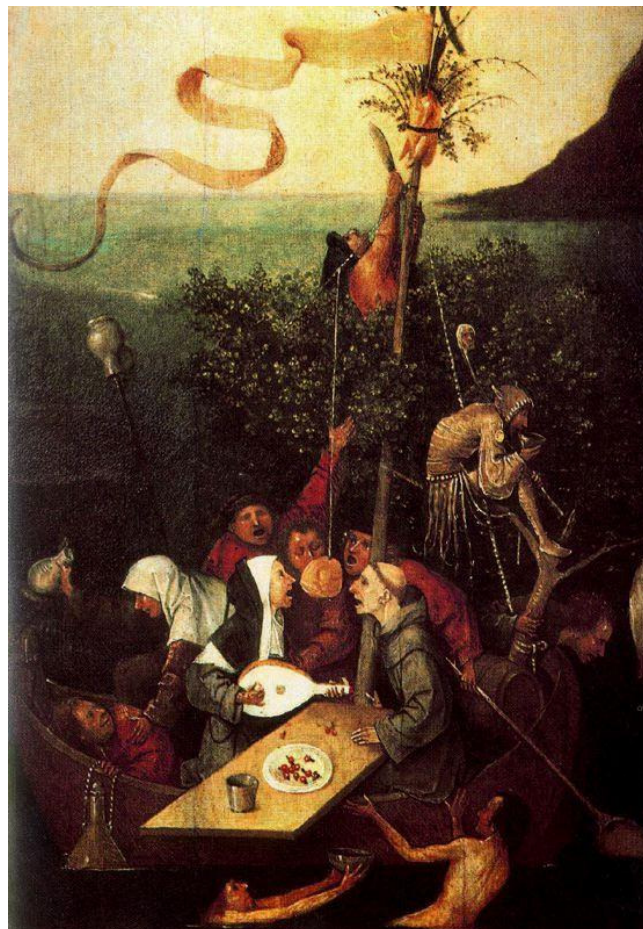
4. Sección del mural pintado por Ralph McQuarrie para el filme *Razas de noche*, de Clive Barker



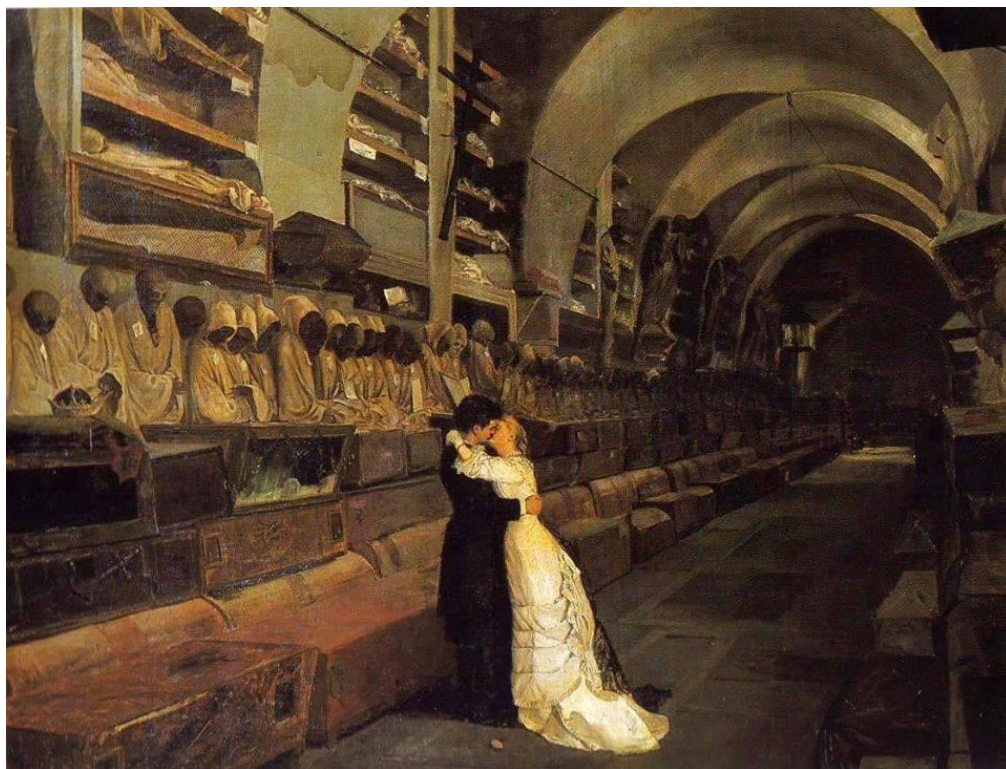


5. Léon Spilliaert: *Autorretrato frente al espejo*

6. Hieronymus Bosch: *La nave de los locos*



7. Póster
del grupo Bauhaus



8. Calcedonio Reina: *Amor y muerte*

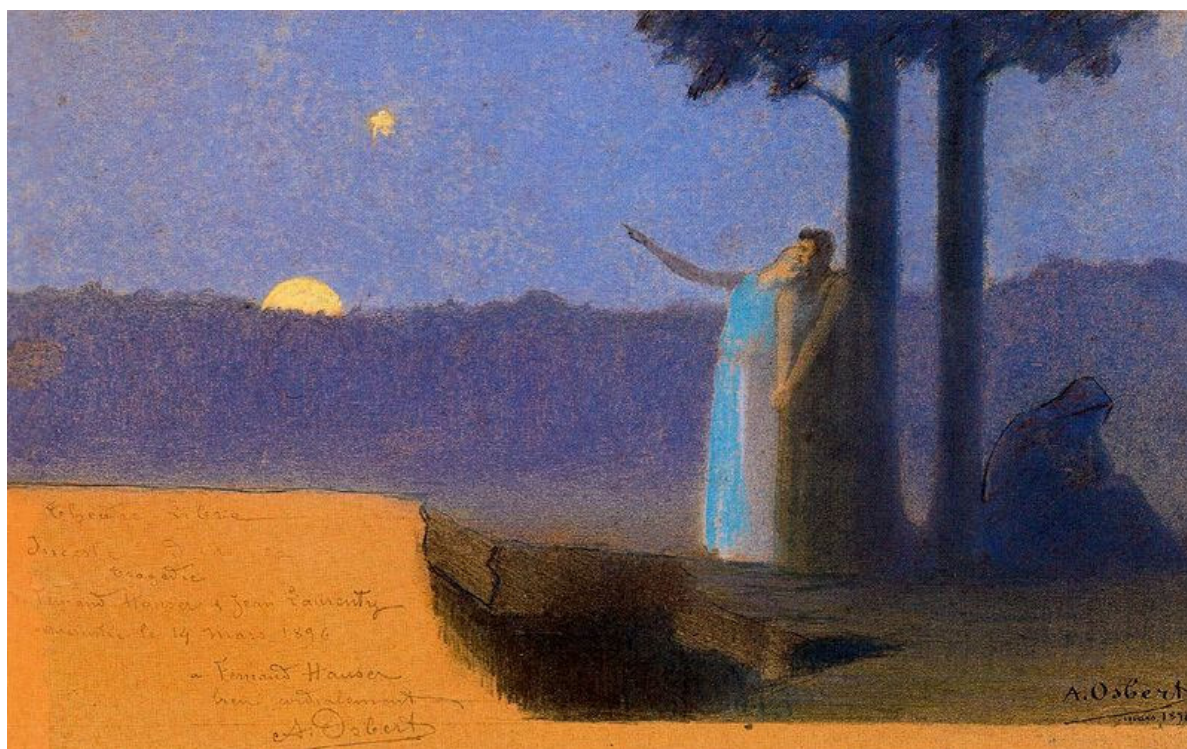
9. Carlos Schwabe: *Las nupcias del poeta con la musa o el ideal*



10. Fotograma de la película *El testamento de Orfeo*, de Jean Cocteau



11. Władysław
Podkowiński:
Éxtasis



12. Alphonse Osbert: *Incesto de almas*

10. OBRAS DE REFERENCIA

Obra de Francisco Tario

- La noche*, México: Antigua Librería Robredo, 1943.
- Aquí abajo*, México: Antigua Librería Robredo, 1943.
- Equinoccio*, México: Antigua Librería Robredo, 1946.
- La puerta en el muro*, México: Antigua Librería Robredo, 1946.
- Yo de amores qué sabía*, México: Los Presentes, 1950.
- Breve diario de un amor perdido*, México: Los Presentes, 1951.
- Acapulco en el sueño* (con Lola Álvarez Bravo), México: Nuevo Mundo, 1951.
- Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, México: FCE / Tezontle, 1952.
- La noche del féretro y otros cuentos de la noche*, México: Novaro, 1958.
- Una violeta de más*, México: Joaquín Mortiz, 1968.
- Entre tus dedos helados y otros cuentos*, México: INBA / UAM, 1988.
- El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, México: UAM, 1988.
- Jardín secreto*, México: Joaquín Mortiz, 1993.
- Cuentos completos*, México: Lectorum, 2004.
- Algunas noches, algunos fantasmas*, México: FCE, 2004.
- La noche* (antología), Gerona: Atalanta, 2012.
- La desconocida del mar y otros textos recuperados*, Puebla: Ficticia / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, 2013.
- La semana escarlata y otros relatos*, México: Lectorum / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- Universo Francisco Tario*, México: La Cabra / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

Estudios sobre fantasía literaria

- Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos, 1983.
- _____, Ivar Ivask y Joaquín Marco, *Julio Cortázar: la isla final*, Madrid: Ultramar, 1983.
- Albertazzi, Silvia, *Il punto su: la letteratura fantastica*, Bari: Latorza, 1993.
- Apter, Terri Eve, *Fantasy Literature: An Approach to Reality*, London: Macmillan, 1982.

- Arán, Pampa Olga, *El fantástico literario: aportes teóricos*, Madrid: Tauro Producciones, 1999.
- Armitt, Lucie, *Fantasy Fiction: An Introduction*, New York / London: The Continuum International Publishing Group, 2005.
- Barella, Julia, “La literatura fantástica en España”, *Anthropos* 154-155, 1994, pp. 11-18.
- Belevan, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona: Anagrama, 1976.
- Bessière, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris: Larousse, 1974.
- Botton Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, México: UNAM, 2003.
- Bouvet, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*, Québec: Le Griot, 1998.
- Bouquet, Jean-Louis, *Les filles de la nuit*, Verviers: Marabout, 1978.
- Bozzetto, Roger, “Une (H)istoire (du) fantastique a-t-elle une signification?”, en *Imaginaires et idéologies*, Caen: Cahiers du CERLI, 1984, pp. 15-24.
- _____, “El sentimiento de lo fantástico y sus efectos”, *Quimera: revista de literatura* (número especial “Lo fantástico: literatura y subversión”) 218-219, 2002, pp. 35-40.
- _____, *Passages des fantastiques: des imaginaires à l'inimaginable*, Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005.
- Bravo, Victor, *Los poderes de la ficción*, Caracas: Monte Ávila, 1993.
- _____, *El mundo es una fábula y otros ensayos*, Mérida (Venezuela): Puerta del Sol, 2004.
- _____, “El miedo y la literatura”, *Anales de literatura hispanoamericana* 34, 2005, pp. 13-17.
- Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona: Edhasa, 1970.
- _____, (ed.), *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Campra, Rosalba, *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Madrid: Visor, 1999.
- Chen, Fanfan, *Fantasticism: Poetics of Fantastic Literature: The Imaginary and Rhetoric*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.

- Collani, Tania, *La naissance du goût fantastique au XIX siècle: Musset chroniqueur et les arborescentes romantiques*, Bologna: Univerità degli Studio di Bologna, 2004.
- Collings, Rex (ed.), *Classic Victorian and Edwardian Ghost Stories*, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1996.
- Collins, Robert A. y Howard D. Pearce (eds.), *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.
- Cooke, Brett, George E. Slusser y Jaume Martí-Olivella (eds.), *The Fantastic Other: An Interface of Perspectives*, Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1998.
- Cornwell, Neil: *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Cuenca, Luis Alberto de, “Lo fantástico en el siglo XVIII”, *Camp de l’Arpa* 98-99, 1982, pp. 107-118.
- Dalby, Richard (selec.), *Escritoras del siglo XX: relatos de fantasmas*, Barcelona: Planeta, 1988.
- Dehennin, Elsa, *Del realismo español al fantástico hispanoamericano: estudios de narratología*, Genève: Librairie Droz, 1996.
- Dupeyron-Lafay, Françoise, (ed.), *Détours et hybridations dans les oeuvres fantastiques et de science-fiction*, Provence: Publications de l’Université de Provence, 2005.
- Duque, Félix (ed.), *Poe. La mala conciencia de la modernidad*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.
- Fabre, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris: José Corti, 1992.
- Fariña Busto, María Jesús y M. Dolores Troncoso Durán (coords.), *Sobre literatura fantástica: homenaxe ó profesor Antón Risco*, Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2001.
- Furtado, Filipe, *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- García, Luis, “Eran otros tiempos. ¿Eran otros tiempos?”, entrevista con Ángel Olgoso en *Literaturas.com* 10 (Especial literatura fantástica), www.literaturas.com/v010/sec0803/entrevistas/entrevistas-02.html (consultada el 6 de octubre de 2012).

- García Viñó, Manuel, “Un representante excepcional: Gustavo Adolfo Bécquer”, *Camp de l’Arpa* 98-99, 1982, pp. 23-26.
- Gautier, Théophile, “Étude sur les Contes fantastiques”, en E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, Paris: Charpentier, 1849, pp. iii-viii.
- Goimard, Jacques y Roland Stragliati, *Grande anthologie du fantastique vol. VIII. Histoires de cauchemars*, Paris: Presses Pocket, 1977.
- Golden, Kenneth L., *Science Fiction, Myth, and Jungian Psychology*, New York: Edwin Mellen Press, 1995.
- González Salvador, Ana, “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de estudios filológicos* 7, 1984, pp. 207-226.
- Goodman, Nelson, *Ways of World Making*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.
- Gorodischer, Angélica, “Narrativa fantástica y narrativa de ciencia ficción”, *Plural* 188, 1987, pp. 48-50.
- Hamilton, John, *You Write It!: Fantasy*, Minneapolis: ABDO, 2010.
- Hellens, Franz, *Le fantastique réel*, Bruxelles, Amiens: Sodi, 1967.
- Herrero Cecilia, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Honores, Elton (coord.), *Lo fantástico en Hispanoamérica*, Lima: Cuerpo de la Metáfora, 2011.
- _____ y Gonzalo Portals Zubiarte (eds.), *Actas del Coloquio Internacional “Lo Fantástico Diverso”*, Lima: El Lamparero Alucinado, 2011.
- Houellebecq, Michel, *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, Madrid: Siruela, 2006.
- Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, London & New York: Methuen, 1984.
- Irwin, William Robert, *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*, Urbana: University of Illinois Press, 1976.
- Iser, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London & New York: Methuen, 1981.

- Jaime, Helios (ed.), *Antología de relatos fantásticos argentinos*, Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- Jourde, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXème siècle: Michaux Tolkien, Gracq, Borges*, Paris: José Corti, 1991.
- Juden, Brian, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*, Paris: Klincksieck, 1971.
- Kagarlitski, Yuri, *¿Qué es la ciencia ficción?*, Barcelona: Labor, 1977.
- Kroeber, Karl, *Romantic Fantasy and Science Fiction*, New Haven and London: Yale University Press, 1988.
- Le Guin, Ursula K., *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York: Ultramarine Publishing, 1980.
- Lévy, Maurice, "Gothique et fantastique" (número especial "Les fantastiques"), *Europe* 611, 1980, pp. 41-48.
- Llopis, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid: Júcar, 1974.
- López Martín, Lola (ed.), *Penumbra: antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid: Lengua de Trapo, 2006.
- Manlove, Colin Nicholas, *Modern Fantasy: Five Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Martínez, José María (ed.), *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid: Cátedra, 2011.
- Mathews, Richard, *Fantasy: The Liberation of Imagination*, London: Routledge, 2002.
- Mellier, Denis, *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris: Honoré Champion, 1999.
- Milner, Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban (eds.), *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt, M: Vervuert, 2009.
- Morales, Ana M^a y José Miguel Sardiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico*, Palencia: Cálamo, 2007.
- Morillas Ventura, Enriqueta (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991.
- Negroni, María, *Galería fantástica*, México: Siglo XXI, 2009.

- Nikolajeva, Maria, *The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*, Göteborg: Almqvist & Wiksell International, 1988.
- Nodier, Charles, *Du fantastique en littérature*, Gien: Chimères, Barbe Bleue, 1989.
- Ostrowski, Witold, "The Fantastic and the Realistic in Literature: Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction", *Zagadnienia rodzajów literackich* 9 (1), 1966, pp. 54-71.
- París, Carlos, *Fantasía y razón moderna*, Madrid: Alianza, 2002.
- Petzold, Dieter, "Fantasy Fiction and Related Genres", *Modern Fiction Studies* 32 (1), 1986, pp. 11-20.
- Phillipps-López, Dolores (ed.), *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid: Cátedra, 2003.
- Prucher, Jeff, *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*, New York: Oxford University Press.
- Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1976.
- Rama, Ángel, "Fantasmas, delirios y alucinaciones", en VV.AA., *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana: Casa de las Américas (Centro de Investigaciones Literarias), 1970, pp. 55-69.
- Ramos Gómez, M^a Teresa, *Ficción y fascinación: literatura fantástica prerromántica francesa*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988.
- Risco, Antonio, *Literatura y figuración*, Madrid: Gredos, 1982.
- _____, *Literatura y fantasía*, Madrid: Taurus, 1982.
- _____, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid: Taurus, 1987.
- _____, Ignacio Soldevila y Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico: historia y sistema*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998.
- Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco / Libros, 2001.
- _____, (ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Madrid: Mare Nostrum, 2003.
- _____, y Ana Casas (eds.), *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia: Menoscuarto, 2008.
- _____, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier, "Referencia fantástica y literatura de transgresión", *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 2, 1991, pp. 145-156.
- Sánchez, Jorge, "Una mujer protagonista de la fantasía", *La Opinión*, 14-2-1979, p. 14.
- Sartre, Jean-Paul, "Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje", en *El hombre y las cosas*, Buenos Aires: Losada, 1960, pp. 91-106.
- Scholes, Robert, *Structural fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1975.
- Schurian, Walter, *Arte fantástico*, Madrid: Taschen, 2005.
- Siebers, Tobin, *The Romantic Fantastic*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1984.
- Singleton Patty, James (coord.), *Du romantisme au surnaturalisme: Hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel : À la Baconnière, 1985.
- Swinfen, Ann, *In Defence of Fantasy: a Study of the Genre in English and American Literature Since 1945*, London: Routledge & Kegan Paul plc, 1984.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- Tolkien, John Ronald Reuel, *The Tolkien Reader*, New York: Ballantine, 1966.
- Toro, Alfonso de, "Reflexiones sobre el subgénero 'fantástico'. La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico. Simulación rizomática. 'Azar dirigido' y skándalon semiótico", *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 33, 2001, pp. 105-151.
- Traill, Nancy H., *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Fiction*, Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- Valls de Gomis, Estelle y Léa Silhol (eds.), *Fantastique, fantasy, science-fiction: mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris: Autrement, 2005.
- Varga, Suzanne y Jean-Jacques Pollet (comps.), *Traditions fantastiques ibériques et germaniques*, Arras: Artois Presses Université, 1998.
- Vax, Louis, *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- _____, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid: Taurus, 1981.
- VV.AA., *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, San Sebastián: Equipo Editorial, 1968.

- VV.AA., *Cuentos de damas fantásticas*, Madrid: Páginas de Espuma, 2002.
- VV.AA., *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy*, Paris: Albin Michel, 1991.
- Yates, Donald A. (ed.), *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Pittsburgh, Pennsylvania: Latin American Studies Centre of Michigan State University, 1975.
- Zgorzelski, Andrzej, “La fantascienza é un genere della letteratura fantástica?”, en Russo, Luigi (ed.), *La fantascienza e la critica. Testi del convegno internazionale di Palermo*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 67–76.
- _____, “On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature”, *Poetics Today* 5 (2), 1984, pp. 299-307.

Bibliografía sobre lo gótico y categorías afines

- Aguirre, Manuel, *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester / New York: Manchester University Press, 1989.
- Ancuta, Katarzyna, *Where Angels Fear to Hover: Between the Gothic Disease and the Meataphysics of Horror*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.
- Baldick, Chris, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford: Clarendon Press, 2001.
- _____, (ed.), *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Barker, Clive, “Anatomy of a Scene – Nightbreed (Opening)”, <http://www.clivebarker.info/nbscene1a.html> (consultada el 10 de mayo de 2014).
- Bloom, Clive, *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*, London: Macmillan, 1998.
- Botting, Fred, *Gothic*, London: Routledge, 1995.
- Bozzetto, Roger, “Les récits d'horreur moderne, romans d'initiation?”, en *Métaphores* 19, 1991, pp. 59-58.
- Bradley, Doug, *Monstruos sagrados: Grandes actores y sus caracterizaciones en la historia del cine de terror*, Madrid: Nuer, 1998.
- Brown, Marshall, *The Gothic Text*, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Carnero, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid: Cátedra, 1983.

- Clery, Emma Juliet, *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- _____ y Robert Miles (eds.), *Gothic Documents: A Sourcebook 1700-1820*, Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Cortázar, Julio, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Caravelle (Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien)* 25, 1975, pp. 145-151.
- Cortés Rojano, Nicolás *El espíritu de la noche: análisis sobre el mito del vampiro*, Barcelona: Azake Ediciones, 2004.
- Day, William Patrick, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1985.
- Dennison, Michael James, *Vampirism. Literary Tropes of Decadence and Entropy*, New York: Peter Lang, 2001.
- Dolar, Mladen, “‘I Shall Be With You On Your Wedding Night’: Lacan and the Uncanny”, *October* 58, 1991, pp. 5-23.
- Durot-Bouc  , Elizabeth, *Le Lierre et la chauve-souris. R  veils gothiques.   mergence du roman noir anglais 1764-1824*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Edmundson, Mark, *Nightmare on Main Street: Angels, Sadomasochism, and the Culture of Gothic*, Cambridge, Massachusetts, 1997.
- Foley, Matt, “The morbid poetry of Djuna Barnes”, en *The Gothic Imagination*, <http://www.gothic.stir.ac.uk/blog/The-morbid-poetry-of-Djuna-Barnes/> (consultada el 6 de junio de 2013).
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la y Jesús Pérez Magallón (eds.), *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*, Valladolid: Universitas Castellae, 2003.
- Galán Moya, Rafael, “Historias de atracción y repulsión: el pasado, el presente y la ficción gótica inglesa”, en Alberto González Troyano (coord.), *Historia, memoria y ficción 1750-1850: IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999, pp. 61-70.
- García Cortés, José Miguel, *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona: Anagrama, 1997.
- Gelder, Ken, *Reading the Vampire*, London and New York: Routledge, 1994.
- Glendinning, Nigel, “Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII”, *Anales de Literatura Española* 10, 1994, pp. 101-115.

- Guzmán, Miriam y Antonio Alcalá (eds.), *Coloquio internacional gótico: tradición y evolución de un modo artístico 2008-2009*, México: Samsara, 2011.
- Halberstam, Judith, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.
- Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Heine, Maurice, "Promenade à travers le roman noir", *Minotaure* 5, 1934, pp. 1-5.
- Hidalgo Ramos, David, "Splatterpunk: el hijo rebelde del padre Gótico", *Herejía y Belleza* 2, 2013, pp. 241-252.
- Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus, *El hombre de la arena. Precedido de Lo siniestro / por Sigmund Freud*, Barcelona: José J. de Olañeta, 1991.
- Hogle, Jerrold E. (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hurley, Kelly, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Kayser, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, New York: Columbia University Press, 1981.
- Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, London & New York: Routledge, 1995.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve, *The Coherence of Gothic Conventions*, London: Methuen & Company, 1986.
- Kristeva, Julia, *L' inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris: Gallimard, 1985.
- _____ *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard, 1988.
- _____ *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI, 2000.
- López Santos, Miriam, "Teoría de la novela gótica", *Estudios humanísticos. Filología* 30, 2008, pp. 187-210.
- _____ *La novela gótica en España (1788-1833)*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.
- _____ "El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?", 2010, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html (consultada el 3 de octubre de 2012).
- Martin, Robert K. y Eric Savoy (eds.), *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, Iowa: University of Iowa Press, 1998.

- Molina Foix, Juan Antonio, "Prólogo" a *Frenesí gótico, Prima Littera* (especial gótico) 1, 2005, pp. 62-64.
- Mora, Gabriela, *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- Morin, Christina, "Forgotten Fiction: Reconsidering the Gothic Novel in Eighteenth-Century Ireland", *Irish University Review: a journal of Irish Studies* 41 (1), pp. 80-94.
- Morris, David B., "Gothic sublimity", *New Literary History* 16, 1985, pp. 299-319.
- Mortensen, William, *Monsters and Madonnas*, New York: Arno Press, 1973.
- Mortier, Roland, *Clartés et ombres du Siècle des Lumières*, Genève: Droz, 1969.
- Peña-Marín, Cristina y Jorge Lozano, "Habéis creado un escalofrío nuevo", *Revista Hiperión* 6, 1981, pp. 74-81.
- Poe, Karen, *Eros pervertido: la novela decadente en el modernismo hispanoamericano*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- Poulsen, Kenneth, "The Convent as Inquisition – Anti-Catholic space in English Gothic Fiction", <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/poulsenspapper.pdf> (consultada el 6 de noviembre de 2012).
- Praz, Mario *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acantilado, 1999.
- Punter, David, *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. The Gothic tradition, Vol. 1*, London: Longman, 1996.
- _____ (ed.), *A Companion to the Gothic*, Oxford: Blackwell, 2000.
- _____ y Glennis Byron, *The Gothic*, Oxford: Blackwell, 2004.
- _____ (ed.), *A New Companion to the Gothic*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Roas, David, "De macabras visiones y sublimes espantos: breve paseo por la narrativa gótica", prólogo a Marian Womack (selec. y trad.), *Paseando con fantasmas: antología del cuento gótico*, Madrid: Páginas de Espuma, 2012, pp. 9-18.
- Robertson, Alton Kim, *The Grotesque Interface: Deformity, Debasement, Dissolution*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1996.
- Russo, Mary, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, New York: Routledge, Chapman & Hall, Incorporated, 1994.

- Sage, Victor y Allan Gardner Lloyd-Smith (eds.), *Modern Gothic: A Reader*, Manchester & New York: Manchester University Press, 1996.
- Serrano Marín, Vicente, *Soñando Monstruos: terror y delirio en la modernidad*, Madrid: Plaza y Valdés, 2010.
- Sharp, Liam. "Saturday Frights Presents – Skeletons in the Closet with Liam Sharp!", <http://www.retroist.com/2014/03/08/saturday-frights-presents-skeletons-in-the-closet-with-liam-sharp/> (consultada el 9 de marzo de 2014).
- Skal, David John, *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Madrid: Valdemar, 2008.
- Stein, Gérard, "Dracula ou la circulation du 'sans'", *Littérature* 8, 1972, pp. 84-99.
- Summers, Montague, *The Gothic Quest*, London: Fortune Press, 1968.
- Tracy, Ann Blaisdell, *The Gothic Novel 1790-1830: Plot Summaries and Index to Motifs*, Lexington: University Press of Kentucky, 1981.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 2001.
- Walpole, Horace, *The Castle of Otranto*, Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Watt, James, *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Williams, Anne, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Williamson, Mary, *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, London: Wallflower, 2005.
- Wilt, Judith, *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot & Lawrence*, Princeton: Princeton University Press, 1980.

Bibliografía sobre Francisco Tario y la literatura mexicana

- Aguilar García, Juan Carlos, "Los 'cinco grandes' narradores de México, olvidados por los lectores", *Prensafondo.com*, 3 de noviembre de 2007, http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Impresion2.aspx?fec=03/11/2007%209:31:00&id_desp=11129 (consultada el 18 de septiembre de 2010).
- Aguilera Garramuño, Marco Tulio, "Sobre *Cuento mexicano moderno*", *La palabra y el hombre* 132, 2004, pp. 203-209.

- Alejo, Jesús, “Álvaro Uribe y sus historias fantásticas”, http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=636 (consultada el 3 de julio de 2013).
- Amara, Luigi, *Sombras sueltas*, México: DGE/UNAM, 2006.
- Antolín, Francisco, “Narrativa mexicana: de Azuela a Rulfo”, *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1989, pp. 449-456.
- Arias-Larreta, Abraham, *El cuento indoamericano*, Buenos Aires: Indoamérica, 1978.
- Arana, María Dolores, “Tiene la noche un árbol (reseña)”, *Papeles de Son Armadans* LXIV, 1972, pp. 96-97.
- Arredondo, Inés, *Obras completas*, México: Siglo XXI, 2002.
- Arreola, Juan José, *Confabulario definitivo*, Madrid: Cátedra, 1986.
- _____, *Breviario alfabético*, México: Joaquín Mortiz, 2002.
- Arriaga, Alberto, “El regreso del fantasma”, *Milenio*, 2004, <http://www.milenio.com/mexico/milenio/notaanterior.asp?id=247576> (consultada el 27 de marzo de 2008).
- Avilés Fabila, *Nuevas recordanzas*, México: Aldus, 1999.
- _____, *Recordanzas*, México: Nueva Imagen, 2003.
- Azueta, Mariano, *Cien años de novela mexicana*, México: Botas, 1947.
- Balza, José, *Espejo espeso*, Caracas: Equinoccio, 1997.
- Batis, Huberto, *Crítica bajo presión: Prosa mexicana 1964-1985*, México: UNAM, 2004.
- Beltrán Félix, Geney, “Zonas extraterrenas”, *Letras Libres* 162, 2012, pp. 80-82.
- Binns, Niall, reseña al estudio de Rosa García Gutiérrez *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29, 2000, pp. 311-313.
- Blanco Aguinaga, Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en Jorge Lafforgue (ed.), *Nueva novela hispanoamericana*, Buenos Aires: Paidós, 1976, pp. 85-113.
- Bravo Alatríste, Paula Kitziá, “Lo fantástico y femenino a través de la figura de la hechicera en algunos cuentos de Raquel Banda Farfán”, en *Actas del XXXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2010, www.iiligerorgetown2010.com/2/pdf/Bravo-Alatríste.pdf (consultada el 18 de julio de 2013).

- Calderón, Mario, Joel Dávila Gutiérrez y Juan Jorge Ayala (eds.), *Literatura hispanoamericana: fronteras e intersticios*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2006.
- Campos, Julieta. *Obras reunidas I: razones y pasiones, ensayos escogidos*. FCE, México, 2005.
- Campos, Rubén M., *El bar: la vida literaria de México en 1900*, México: UNAM, 1997.
- Carballo, Emmanuel, *Cuentistas mexicanos modernos (volumen 2)*. México: Libro-Mex., 1956.
- _____. “El nacionalismo, pecado original”, *Revista mexicana de literatura* 4, 1956, pp. 385-386.
- _____. *El cuento mexicano del siglo XX*, México: Empresas Editoriales, 1964.
- _____. “Amparo Dávila. Entre la realidad y la irrealdad”, *La cultura en México* 141, 1964, p. xvii.
- _____. “Entrevista con Julio Torri”, *Espejo* 3 (7), 1969, pp. 43-45.
- _____. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.
- _____. (coord.), *Confiar en el milagro: entrevista con Beatriz Espejo*, México: Colima, 2006.
- Carranza, José Israel, “Un sueño en el mar”, <http://azotecarranza.blogspot.com.es/2007/02/un-sueo-en-el-mar.html> (consultada el 23 de septiembre de 2013).
- Carrera, Mauricio y Betina Keizman, *El minotauro y la sirena: entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, México: Lectorum, 2001.
- Castañón, Adolfo, “Las ficciones de Salvador Elizondo”, *Vuelta* 176, 1991, pp. 51-54.
- _____. “La escritura como experiencia interior: entrevista a Salvador Elizondo”, *La Palabra y el Hombre* 126, abril-junio 2003, pp. 7-19.
- Ceballos, Ciro Bernal, *En Turánia*, México: Tipografía Económica, 1902.
- _____. *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*, México: UNAM, 2006.
- Centro di azione latina, *Messico vol. I*, Milano: SIPEC, 1962.
- Chaves, José Ricardo “La literatura fantástica de Amado Nervo”, *Texto Crítico* 4 (8), 2001, pp. 229-235.

- Chimal, Alberto, "Lo fantástico en México: la vida en el margen", <http://www.lashistorias.com.mx/ac/lofantastico.html> (consultada el 4 de octubre de 2010).
- Chumacero, Alí, "Las letras mexicanas en 1954", *Revista de la Universidad de México (Nuestra década II)* 5-6, 1955, pp. 599-611.
- _____. *Los momentos críticos*, México: FCE, 1987.
- Cisco, Michael, "A Brief Introduction to Carlos Díaz Dufoo", *Weird Fiction Review*, <http://weirdfictionreview.com/2013/03/a-brief-introduction-to-carlos-diaz-dufoo/> (consultada el 20 de mayo de 2013).
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *La construcción del modernismo: antología*, México: UNAM, 2002.
- _____. y Elisa Speckman Guerra (coords.), *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, vol. I*, México: UNAM, 2005.
- Congrains Martín, Enrique (ed.), *Antología contemporánea del cuento mexicano*, México: Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, 1963.
- Cordero, Patricia, "Reconocen fantasía de Francisco Tario", *El Norte*, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-903771_ITM (consultada el 24 de febrero de 2006).
- Cortés, Eladio, *Dictionary of Mexican Literature*, Westword, Connecticut: Greenwood Press, 1992.
- Couto Castillo, Bernardo, *Asfódelos*, México: INBA, 1984.
- _____. *Cuentos completos*, México: Factoría Ediciones, 2001.
- Cuesta, Jorge, *Poemas y ensayos (vol. III)*, México: UNAM, 1964.
- Dávila, Amparo, *Árboles petrificados*, México: Joaquín Mortiz, 1977.
- Dávila Gutiérrez, Joel (ed.), *Literatura hispanoamericana: cruces y contrastes*, Tlaxcala: México, UAT/ BUAP/ INBA/ CNCA/ Siena Editores, 2007.
- Díaz, Vicente, "Entrevista con Guillermo del Toro", *Cine y Letras*, <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Celebridades/entrevistacon-guillermo-del-toro.html> (consultada el 2 de mayo de 2012).
- Díaz Morales, Magda, "Carmen: Pedro Castera (reseña)", *Apostillas literarias*, <http://apostillasnotas.blogspot.com/2007/11/carmen-pedro-castera.html> (consultada el 5 de diciembre de 2011).

- Díez, Luis Alfonso, "La narrativa fantasmática de José Emilio Pacheco", *Texto Crítico* 5, 1976, pp. 103-114.
- D'Lugo, Marvin, "Otro escritor para los lectores-cómplices", *Nueva narrativa hispanoamericana* 2 (1), 1972, pp. 214-217.
- Doezema, Herman Paul, "An Interview with Carlos Fuentes", *Modern Fiction Studies* 14, 1972-1973, pp. 491-503.
- Domínguez Michael, Christopher, "Jardín secreto de Francisco Tario", *Vuelta*, 213, 1994, pp. 47-48.
- _____. *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, México: Joaquín Mortiz, 1998.
- Donoso Pareja, Miguel, "Donde un caballo se sienta a tomar la copa en un sillón granate (Una violeta de más)", *El Día*, 14 de marzo de 1969, p. 9.
- Dueñas, Guadalupe, *Tiene la noche un árbol*, México: FCE, 1958.
- _____. *Antes del silencio*, México: FCE, 1991.
- Dumas, Claude, "Estructuras literarias y pintura social en el cuento mexicano contemporáneo", *Anales de literatura hispanoamericana* 12, 1983, pp. 69-80.
- Duncan, Cynthia, "Roa Bárcena y la tradición fantástica mexicana", *Escritura* 15, 1990, pp. 95-110.
- Durán i Gili, Manuel (selec.), *Antología de la revista Contemporáneos*, México: FCE, 1973.
- Elizondo, Salvador, *El hipogeo secreto*, México: Joaquín Mortiz, 1968.
- _____. *El retrato de Zoe y otras mentiras*, México: Joaquín Mortiz, 1969.
- _____. *Cuaderno de escritura*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969.
- _____. *Farabeuf*, México: Joaquín Mortiz, 1975.
- _____. *Regreso a casa (discurso)*, México: UNAM, 1982.
- _____. *Teoría del infierno*, México: FCE, 2000.
- _____. *Autobiografía precoz*, México: Aldus, 2000.
- _____. *Estanquillo*, México: FCE, 2001.
- _____. *Pasado anterior*, México: FCE, 2007.
- _____. *La escritura obsesiva*, Barcelona: RM Verlag, 2008.
- Fuentes, Carlos, *Los días enmascarados. Cantar de ciegos*, Madrid: Mondadori, 1990.
- _____. *Geografía de la novela*, Madrid: Alfaguara, 1993.

- Escarpit, Robert, *Contracorrientes mexicanas: baratillo de impresiones e ideas*, México: Antigua Librería Robredo, 1947.
- Espinasa, José M^a, *Ensayistas de Tierra adentro*, México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1994.
- _____ *El tiempo escrito*, México: Ediciones sin Nombre, 1995.
- _____ “Francisco Tario y el aforismo (algunas hipótesis)”, *Casa del Tiempo*, <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic2000/espinasa.html> (consultada el 11 de febrero de 2005).
- Espinosa, Jorge Luis y Francisco González V., “El premio Rulfo para Juan García Ponce”, <http://www.garciaponce.com/premios/rulfo/cronica/jlefg.html> (consultada el 14 de febrero de 2007).
- Esquinca, Jorge, “Farabeuf en el ómnibus”, *La Gaceta del FCE* 368, 2001, p. 13.
- Faris, Wendy, *Carlos Fuentes (Literature and Life)*, New York: Frederik Ungar Publishing, 1983.
- Fernández, Adela, *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, México: La Campana, 2009.
- Fernández, Josefina I. de (ed.), *Antología de la novela moderna y contemporánea en México*, México: UNAM.
- Flores, Ángel, *Spanish American Authors: The Twentieth Century*, New York: H. W. Wilson, 1992.
- Fuente, José Luis de la, “La narrativa del ‘post’ en Hispanoamérica: una cuestión de límites”, *Anales de literatura hispanoamericana* 28, 1999, pp. 239-266.
- Gallo, Rubén e Ignacio Padilla, *Heterodoxos mexicanos*, México: FCE, 2006.
- García, Alejandro, “Otra realidad”, *La Jornada Zacatecas*, 17 de abril de 2011, p. 11.
- García Bergua, Ana, “Rescatario”, *La Jornada Semanal* 470, 7 de marzo de 2004, <http://www.jornada.unam.mx/2004/03/07/sem-ana.html> (consultada el 1 de junio de 2014).
- García-Gutiérrez, Georgina (comp.), *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*, México: Universidad de Guanajuato / El Colegio Nacional, 1995.
- García Hernández, Arturo, “‘Arriesgada’ aproximación a la obra de Efrén Hernández y Francisco Tario”,

- <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/09/index.php?section=cultura&article=a07n1cul> (consultada el 3 de agosto de 2011).
- García Ponce, Juan, *Imagen primera*, Barcelona: Bruguera, 1978.
- _____ “El autor y su obra: *La noche*”, *Textual* (agosto de 1989), pp. 42-44.
- _____ *Cruce de caminos*, México: Universidad Veracruzana, 1997
- _____ *Obras reunidas I. Cuentos*, México: FCE, 2003.
- Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, Madrid: Siruela, 1994.
- Gil, Eve, “No hay palabras”, <http://la-trenza-de-sor-juana.blogspot.com/2007/05/no-hay-palabras.html> (consultada el 3 de abril de 2008).
- Girven, Tim, “Francisco Tario, el ‘arquero literario’”, <http://nevillescu.com/2013/12/20/francisco-tario-el-arquero-literario/>, (consultada el 4 de marzo de 2014).
- González, Emiliano, *Los sueños de la bella durmiente*, México: Joaquín Mortiz, 1978.
- _____ *Almas Visionarias*, México: FCE, 1987.
- _____ *Emiliano González. Material de lectura*, México: FCE, 2010.
- González, Mariana. “Narraciones extraordinarias”, *La Gaceta del FCE*, 26 de febrero de 2007, p. 7.
- González, José Luis, “Cuatro cuestiones: literatura realista y literatura fantástica”, *México en la cultura* 336, 1955, p. 3.
- González Boixo, José Carlos (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas, 2009.
- González Contreras, Gilberto, “Las letras mexicanas de 1947 a 1952”, en VV.AA., *México en el mundo de hoy*, México: Guaranía, 1952, pp. 403-561.
- González de la Garza, Mauricio, “Pésame a Toño Peláez”, *Casa del Tiempo*, <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic2000/gonzalez.html> (consultada el 3 de octubre de 2006).
- González Peña, Carlos, *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días (con un apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México)*, México: Porrúa, 1984.
- González Rodríguez, Sergio (ed.), *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*, México: Cal y Arena, 1993.
- González Suárez, Mario (ed.), *Paisajes del limbo*, México: Tusquets, 2001.
- Gordon, Donald K., *Los cuentos de Juan Rulfo*, México: Playor, 1976.

- Gorostiza, José, *Poesía y Prosa*, México: Siglo XXI.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Cuentos*, Madrid: Cátedra, 2006.
- Helguera, Luis Ignacio (selec.), *Antología del poema en prosa en México*, México: FCE, 1993.
- Hernández, Efrén, *Obras completas*, México: FCE, 2007.
- Herrera, Jorge Luis, "Entre la luz y la sombra. Entrevista con Amparo Dávila", *Universo de El Búho* 86, 2007, pp. 14-17.
- Higashi, Alejandro, "Francisco Tario: *Jardín secreto*", *Longinos* 1-2, 1994, p. 46.
- House, Roy Temple, reseña de *La noche* en *Books Abroad: A Quarterly Publication Devoted to Comments on Foreign Books* 18, 1944, p. 71.
- Hurtado, Alfredo, "Los Presentes", *Estaciones* 1 (3), 1956, pp. 379-394.
- Igler, Susanne y Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Jitrik, Noé, "Estructura y significación en *Ficciones*, de Jorge Luis Borges", en *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1971, pp. 129-150.
- Koch, Dolores, *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, Ann Arbor: University Microfilms International, 1993.
- Landeros, Carlos, *Los inolvidables: entrevistas*, México: Diana, 1999.
- Lara, José, "Francisco Tario, el raro o cronopio de la literatura mexicana", <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=4&fecha=2005-04-14> (consultada el 10 de junio de 2010).
- Larson, Ross, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, Tempe, Arizona: Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1977.
- _____, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, México: El Colegio Nacional, 1998.
- Leal, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*, México: Ediciones del Andrea, 1971.
- _____, (comp.), *Cuentos mexicanos: de los orígenes a la Revolución*, Miami: Stockcero, 2007.
- Lemus, Rafael, "El rumor del idioma" (reseña a *La parte ideal*, de Álvaro Uribe), *Letras Libres*, enero de 2007, pp. 78-80.
- León, Fernando de, "Francisco Tario: novelista", *Luvina* 35, 2004, p. 32.

- Lizardo, Gonzalo, "Elizondo, la muerte de un gnóstico", *Letras Libres* 92, 2006, pp. 32-35.
- Madrigal Rodríguez, María Elena, "Espejismos y una sombra: 'La cena' de Alfonso Reyes", *Literatura Mexicana. Ensayos y Estudios* XVIII (2), 2007, pp. 179-193.
- Martínez, José Luis, *Literatura mexicana. Siglo XX: 1910-1949*, México: Antigua Librería Robredo, 1949.
- _____ (selec.), *El ensayo mexicano moderno (vol. I)*, México: FCE, 1971.
- _____ "El momento literario de los Contemporáneos", *Letras Libres*, año 2, 15, 2000, pp. 60-62.
- Martínez Figueroa, Alma Leticia (ed.), *Memoria XVIII Coloquio de las literaturas mexicanas*, México: Universidad de Sonora, 2003.
- Martínez Morales, José Luis y Sixto Rodríguez Hernández, *Voces narrativas de Veracruz (1837-1989)*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Martínez Carrizales, Leonardo, "El horror, la fatiga y el silencio. Los cuentos de Guadalupe Dueñas", *La Jornada Semanal* 201, 1993, pp. 16-20.
- _____ *La lección del maestro y otros ensayos*, Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1997.
- Mauleón, Héctor de, "La noche porfiriana por Ciro B. Ceballos", *Confabulario*, <http://www.eluniversal.com.mx/graficos/confabulario/27-enero-07.htm> (consultada el 3 de agosto de 2008).
- Mejía Valera, Manuel, "Francisco Tario. Una violeta de más", *Revista Iberoamericana* XXXVI (72), 1970, pp. 524-525.
- Melo, Juan Vicente, *Juan Vicente Melo. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, México: Empresas Editoriales, 1966.
- _____ *La obediencia nocturna*, México: Era, 1969.
- Meza, Otilia, *Leyendas aztecas*, México: Talleres Gráficos del Museo Nacional de México, 1934.
- Miliani, Domingo, *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Caracas: Monte Ávila, 1968.
- Millán, María del Carmen *Antología de cuentos mexicanos*, México: Nueva Imagen, 1979.

- Minc, Rose Schatzky, *Lo fantástico y lo real en la narrativa de Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas*, New York: Senda Nueva de Ediciones, 1977.
- Molina, Mauricio, *Años luz*, México: UNAM, 1995.
- _____, *La memoria del vacío*, México: UNAM, 1998.
- Monge, Emiliano, “Efrén Hernández. Obsesión por los abismos”, *Letras Libres* 131, 2012, pp. 48-53.
- Monterroso, Augusto, *Literatura y vida*, Madrid: Alfaguara, 2004.
- Morales, Ana M^a (comp.), *México fantástico: Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, México: Oro de la Noche/CILF, 2008.
- Muñoz, Mario, *Memoria de la palabra (dos décadas de cuento mexicano: 1970-1990)*, México: UNAM, 1994.
- Nava, Marisol, reseña de *Cuento y figura* en *Texto crítico* 7-8, 1998, pp. 269-275.
- Nervo, Amado, *El libro que la vida no me dejó escribir: una antología general*, México: FCE, 2006.
- Niemeyer, Katharina, *Subway de los sueños: alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México: Empresas Editoriales, 1965.
- Ocampo Aurora M. (ed.), *Cuentistas mexicanas: Siglo XX*, México: UNAM, 1976.
- Olea Franco, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.
- Olguín, David, reseña del teatro de Tario en el suplemento *Lectura* del diario *El Nacional*, 22 de julio de 1989, p. 2.
- Olivera, Daniel M., “Tequila gótico”, <http://freakflakes.angelmecanico.com/literatura-friki/tequila-gotico/> (consultada el 26 de junio de 2012).
- Olmedo Muñoz, Iliana, *Lo fantástico y la identidad: el cuento mexicano del siglo XX*, tesis de licenciatura, México: UNAM, 1999.
- Ordiz Vázquez, Francisco Javier e Inés Ordiz Alonso-Collada, “Ecos del gótico en México: Carlos Fuentes y otros narradores contemporáneos”, *Siglo diecinueve: literatura hispánica* 18, 2012, pp. 315-332.

- _____ (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Bern: Peter Lang, 2014.
- Owen, Gilberto, *Obras*, México: FCE, 1979.
- Pacheco, José Emilio, “Un hijo del siglo”, <http://www.jornada.unam.mx/2000/01/17/per-emilio.html> (consultada el 14 de febrero de 2007).
- _____ *Contraelegía*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2009.
- Palou, Pedro Ángel, *La casa del silencio: aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Michoacán: Colegio de Michoacán, 1997.
- Pardo Fernández, Rodrigo, “Cuando ‘el sol se volvía verde de pronto’: lo fantástico en *Una violeta de más*, de Francisco Tario”, *Sociocriticism* XXIII (1 y 2), 2008, pp. 325-350.
- Paredes, Alberto, *Figuras de la letra*, México: UNAM, 1990.
- Patán, Federico, *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992.
- _____ *Los nuevos territorios (notas sobre la narrativa mexicana)*, México: UNAM, 1992.
- _____ *El espejo y la nada*, México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1998.
- Pavón, Alfredo (ed.), *Cuento de nunca acabar: la ficción en México*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991.
- _____ “Silo de primeras palabras”, *La Palabra y el Hombre* 99, 1996, pp. 151-162.
- _____ “Reseña de *La otra literatura mexicana*, de Vicente Francisco Torres”, *Texto crítico* III (4-5), 1997, pp. 237-238.
- _____ (ed.), *Ni cuento que los aguante*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.
- _____ *Cuento de segunda mano*, Xalapa: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1998.
- _____ (ed.), *Cuento y figura: la ficción en México*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.

- _____ y Mario Muñoz (comps.), *Contigo, cuento y cebolla: la ficción en México*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2000.
- _____ (ed.), *Cuento y mortaja: la ficción en México*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.
- _____ *Al final, recuento: orígenes del cuento mexicano, 1814-1837*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004.
- Paz, Octavio, *El signo y el garabato*, Barcelona: Seix Barral, 1991.
- _____ *Convergencias: ensayos en arte y literatura*, Barcelona: Seix Barral, 1991.
- _____ *Obras completas. Los privilegios de la vista (v. I): arte moderno universal*, México: FCE, 1994.
- _____ *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, 1998.
- _____ *Obra poética, vol. II*, México: FCE, 2004.
- Peña, María Cristina de la, *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Perales Contreras, Jaime, “Guillermo del Toro. La experiencia física del horror”, *Literal. Latin American Voices*, http://www.literalmagazine.com/english_post/guillermo-del-toro-la-experiencia-fisica-del-horror/ (consultada el 2 de junio de 2011).
- Perea, Héctor, *Los respectivos alientos*, México: UNAM, 2006.
- Pérez, Genaro, “La configuración de elementos góticos en ‘Constancia’, *Aura* y ‘Tlactocatzine, del jardín de Flandes’, de Carlos Fuentes”, *Hispania* 80 (1), 1997, pp. 9-20.
- Pérez Gay, Rafael, “Mirando el abismo. Trazos de las letras mexicanas 1890-1910”, *Crónica.com.mx*, <http://www.cronica.com.mx/notas/2003/95540.html> (consultada el 6 de marzo de 2011).
- Pérez Morales, Roberto Fernando, *Las visiones tarianas (“Fuera de programa” y “El hombre del perro amarillo” de Francisco Tario, bajo una perspectiva neofantástica)*, Tesis de Maestría en Teoría y Crítica Literaria Latinoamericana, Puebla: Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla, 2009.

- Pérez Loyola, Rafael (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política: El México de los 40*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1990.
- Pérez Vázquez, Reynol, “La imaginación portentosa de Francisco Tario”, *Posdata* 1 (11), 2003, pp. 10-11.
- Phillips, Allen Whitwarsh, “Bernardo Couto Castillo y la *Revista Moderna*”, *Texto Crítico* VIII (24-25), 1982, pp. 68-96.
- Pitol, Sergio, “Los excéntricos son diferentes de los vanguardistas”, <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpitol3.html> (consultada el 24 de agosto de 2011).
- Pohlenz, Ricardo, “El regreso de *La linterna de los muertos*”, Ricardo Pohlenz, <http://www.fce.com.mx/prensaDetalle.asp?art=1348> (consultada el 18 de julio de 2012).
- Poniatowska, Elena, “Salvador Elizondo (entrevista)”, <http://www.jornada.unam.mx/2006/04/06/index.php?section=opinion&article=a05a1cul> (consultada 6 de mayo de 2010).
- Poot-Herrera, Sara (ed.), *El cuento mexicano: Homenaje a Luis Leal*, México: UNAM, 1996.
- Quiróz, Leticia, “Francisco Tario: noches y fantasmas”, *Siempre!* 2725-2733, 2005, p. 567.
- Rábago Palafox, Gabriela (recop.), *Estancias nocturnas. Antología de cuentos mexicanos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1987.
- Ramírez, Juan Carlos, *La narrativa fantástica mexicana: realismo, nacionalismo y fantasía en la postrevolución*, Michigan: University of Michigan, 1998.
- _____, “De lo misterioso cotidiano: *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga y la historiografía literaria mexicana”, *Revista Iberoamericana* LXVII (194-195), 2001, pp. 239-249.
- Ramos, Luis Arturo, *Melomanías: la ritualización del universo*, México: UNAM, 1990.
- Rebetez, René, “Lo fantástico en la literatura mexicana contemporánea”, *Espejo* 2, 1967, pp. 23-49.
- Rendón, Leda, “El limbo narrativo de Francisco Tario”, *Revista de la Universidad de México* 90, 2011, p. 107.
- Reseña de *Duermevelas* en *El cuento*, 113, 1969, p. xxix.

- Reseña de *La noche*, *Noticias de México*, México: Departamento de Información para el Extranjero, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1943, s.p.
- Reseña de *Tapioca Inn*, *Américas*, vol. 5, 1952, p. 38.
- Reseña de *Una violeta de más*, *El cuento* 34-39, 1969, p. 356.
- Reyes, Alfonso, *Obras completas I*, México: FCE, 1955.
- _____. *Obras completas XV*, México: FCE, 1980.
- Rivas, Juan, “Una mirada a la poética de Francisco Tario”, <http://circulodepoesia.com/2010/05/una-mirada-a-la-poetica-de-francisco-tario/> (consultada el 4 de agosto de 2013).
- Rivas Iturralde, Vladimiro, “Lo fantástico en Francisco Tario”, *Tema y variaciones de literatura* 6, 1995, pp. 11-17.
- Rivas Vélez, José Luis, *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1998.
- Rodríguez Rivera, Vicente, “Elena Garro en sus novelas. Realidad y prodigio”, *Tierra adentro: Revista del Consejo Regional de Bellas Artes* 95, 1999, pp. 10-16.
- Ruffinelli, Jorge, “Entrevista: Salvador Elizondo”, *Hispanamérica* 6 (16), 1977, pp. 33-47.
- Ruiz Pérez, Ignacio, “Antropófagos y detectives: de lo policial a lo fantástico en ‘Ragú de ternera’ de Francisco Tario”, en Sara Poot-Herrera (ed.), *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura, Vol. II*, México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2003, pp. 121-146.
- _____. *El cuento mexicano en el modernismo*, México: UNAM, 2006.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Barcelona: Bibliotex, 2001.
- Salado Álvarez, Victoriano, *De mi cosecha: estudios de crítica*, Guadalajara: Imp. de Ancra y Hno. A. Ochoa, 1899.
- _____. *Sobre la inmoralidad en la literatura*, México: Casa de los Sucesores de Juan Pablos, 1909.
- _____. *Antología de crítica literaria*, México: Editorial Jus, 1969.
- Samperio, Guillermo, *El club de los independientes*, México: Lectorum, 2005.
- Sánchez, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid: Gredos, 1968.
- Saucedo, Elena, “Adela Fernández desde cuatro perspectivas”, <http://estampasdememoria.blogspot.com.es/2013/04/adela-fernandez-desde-cuatro.html> (consultada el 19 de junio de 2013).

- Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México: FCE, 1975.
- _____, Guadalupe Curiel y Miguel Angel Castro (eds.), *Biblos: Boletín Semanal de Información Bibliográfica, Publicado Por la Biblioteca Nacional (1919-1926) y Su Galería de Escritores Mexicanos Contemporáneos*, México: UNAM, 1999.
- Schwartz, Kessel, *A New History of Spanish American Fiction. Vol. II*. Miami: University of Miami Press, 1972.
- Sedano, Lucía, “Efrén: el mínimo y dulce. Conversación con Alejandro Toledo”, *Correo. Diario del estado de Guanajuato*, <http://www.correo-gto.com.mx/notas.asp?id=26567> (consultada el 21 de junio de 2010).
- Sheridan, Guillermo, *México en 1932. La polémica nacionalista*, México: FCE, 1999.
- Serna, Enrique, “Los aforismas de Francisco Tario”, *Sábado 703*, suplemento de *Unomásuno*, 1991, p. 9.
- Sierra, Justo, *Cuentos románticos*, México: Factoría Ediciones, 2004.
- Solana, Rafael (et al.), *Los narradores ante el público*, México: INBA/Joaquín Mortiz, 1966.
- Tola de Habich, Fernando y Ángel Muñoz Fernández (eds.), *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, México: Factoría Ediciones, 2005.
- Toledo, Alejandro, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, *Casa del tiempo*, marzo 2001, <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mar2001/toledo.html> (consultada el 4 de junio de 2005).
- _____, *Lectario de narrativa mexicana*, México: Ediciones Sin Nombre, 2002.
- _____, *El fantasma en el espejo*, México: Ediciones Sin Nombre, 2004.
- _____, “El rescate lánguido de un escritor soli-Tario”, <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/36113.html>, 2004, (consultada el 29 de junio de 2007).
- _____, (comp.), *Dos escritores secretos: ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2006.
- _____, (ed.), *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México: FCE, 2006.

- _____ “Francisco Tario, entre monstruos y fantasmas”, *Casa del Tiempo* IV (49), 2011, pp. 41-44.
- Torres, Vicente Francisco, *La otra literatura mexicana*, México, UAM, 1994.
- _____ “Francisco Tario rescatado”, *Tema y variaciones de literatura* 44, 2004, pp. 157-170.
- Torres Bodet, Jaime, *Margarita de niebla*, México: UNAM, 2005.
- Torri, Julio, *De fusilamientos y otras narraciones*, México: FCE, 1964.
- _____ *Diálogo de los libros*, México: FCE, 1980.
- Trejo Fuentes, Ignacio, *Segunda voz. Ensayos sobre novela mexicana*, México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/UNAM, 1987.
- _____ Introducción a “La literatura fantástica de horror en México”, <http://mx.geocities.com/pigencio05/Introduccion/introduccion.html> (consultada el 23 de octubre de 2006).
- _____ “Óscar de la Borbolla: *La vida de un muerto*”, *Siempre!*, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32200321_ITM (consultada el 3 de abril de 2007).
- Vallarino, Roberto, *Catorce perfiles*, México: UNAM, 1997.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras*, México: FCE, 1966.
- _____ *Antología*, México: FCE, 1980.
- Volpi, Jorge, “Retrato del artista perverso”, *El País*, http://www.elpais.com/articulo/semana/Retrato/artista/perverso/elpepuculbab/20040320elpbabese_8/Tes (consultada el 11 de agosto de 2009).
- VV.AA., *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, México: UNAM, 1981.
- VV.AA., *Carlos Fuentes. Premio “Miguel de Cervantes” 1987*, Anthropos/Ministerio de Cultura, Barcelona, 1988.
- Willis Robb, James, “‘La cena’ de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿surrealismo o realismo mágico?”, *Thesaurus* XXXVI (2), 1981, pp. 272-283.
- Zamudio, Luz Elena (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentros con Inés Arredondo*. México: UAM, 2005.
- Zavala, Lauro, “El cuento mexicano contemporáneo”, <http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/mexcontemplz.htm> (consultada el 2 de septiembre de 2005).

Fuentes secundarias

- Adelaide, Debra, *Australian Women Writers: A Bibliographic Guide*, London: Pandora, 1988.
- Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Albaladejo, Tomás, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus, 1992.
- Alonso, Joseph, Daniel Lefort y José Antonio Rodríguez Garrido (comps.), *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Lima: Pontificia Universidad Católica, 1992.
- Alonso, Santos, “La imaginación fosilizada”, *Revista de Libros* 31-32, 1999, <http://www.revistadelibros.com/articulos/imaginacion-fosilizada> (consultada el 13 de junio de 2010).
- Altarriba, Antonio, “El muro en la literatura francesa de las últimas décadas”, *Literatura* 10, 1990, pp. 5-14.
- Alvarado Tenorio, Harold, *Literaturas de América Latina: El laberinto de la soledad, fin de siglo*, Vol. 3. Universidad del Valle, Cali, 1995.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la Literatura Hispanoamericana Vol.2*, México: FCE, 1965.
- _____ *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1976.
- _____ *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Maymar, 1979.
- Arancet Ruda, María Amelia, “Nocturno Oliverio. El nocturno como clave de lectura de *En la masmédula*”, *Espéculo* 39, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/girondo.html> (consultada el 9 de mayo de 2009).
- Arenas, Reinaldo, *El portero*, Miami: Ediciones Universal, 1990.
- Argullol, Rafael y Eugenio Trías, *El cansancio de Occidente*, Barcelona: Destino, 1993.
- _____ *La atracción del abismo*, Barcelona: Destino, 1994.
- _____ *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental*, Barcelona: Destino, 2000.
- _____ *Enciclopedia del crepúsculo*, Barcelona: El Acantilado, 2005.
- Ariès, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona: El Acantilado, 2000.

- Arlt, Roberto, *El jorobadito*, Buenos Aires: Losada, 1975.
- _____ *Los siete locos*, Madrid: Cátedra, 2003.
- _____ *Los lanzallamas*, Barcelona: Piel de Zapa, 2012.
- Arnas, Miguel, “Ángel Olgoso, el relato poético”, <http://adamar.org/ivepoca/node/34> (consultada el 5 de abril de 2010).
- Arrufat, Antón, *Virgilio Piñera: entre él y yo*, La Habana: Ediciones UNIÓN, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 2002.
- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1964.
- _____ *OEuvres complètes*, T. VI, Paris: Gallimard, 1966.
- Arzoz, Iñaki, “Lamento por la sombra perdida”, *ArtyCo* 14, 2002, pp. 43-48.
- Augé, Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- Aury, Dominique y Jean Paulhan (eds.), *Poètes d'aujourd'hui*, Paris: Éditions de Clairefontaine, 1947.
- Ayuso de Vicente, M^a Victoria, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Akal, 1990.
- Azúa, Félix de, *Abierto a todas horas*, Madrid: Alfaguara, 2007.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México: FCE, 1998.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona: Barral, 1971.
- Baltza Álvarez, Beñat, “Del malestar en la existencia. Apuntes sobre la poética de Detritus”, *Herejía y Belleza* 1, 2013, pp. 303-312.
- Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC, 1949.
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, *Las diabólicas*, Barcelona: Bruguera, 1984.
- Barley, Nigel, *Bailando sobre la tumba*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- Barnes, Djuna, *El bosque de la noche*, Barcelona: Seix Barral, 1997.
- Barrenechea, Ana María, *Textos hispanoamericanos*, Caracas: Monte Ávila, 1978.
- Barrera Linares, Luis, *El traje narrativo de Trejo: análisis comunicacional de la cuentística de Oswaldo Trejo*, Caracas: La Casa de Bello, 1994.
- Barros Arana, Diego, *Elementos de literatura: retórica y poética*, Santiago de Chile: Imprenta Nacional, 1867.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987.
- Bataille, Georges, *Obras escogidas*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

- _____ *OEuvres complètes, vol. X*, Paris: Gallimard, 1987.
- _____ *La literatura como lujo*, Madrid: Versal, 1993.
- _____ *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus, 1997.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris: Lemerre, 1868.
- _____ *OEuvres complètes, vol. 2.*, Paris: Lévy, 1868.
- _____ *Fusées. Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris: Garnier, 1962.
- _____ *Las flores del mal*, Barcelona: Orbis, 1982.
- _____ *Pequeños poemas en prosa (el spleen de París)*, Madrid: Yericó, 1989.
- Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris: José Corti, 1946.
- Bell, Daniel, *The Cultural Contradictions of Capitalism (20th Anniversary Edition)*, New York: Basic Books, 1996.
- Benn, Gottfried, *El yo moderno*, Valencia: Pre-Textos, 1999.
- Berlioz, Hector, *Mémoires, Vol. I*, Paris: Pierre Citron, 1969.
- Bermúdez, María Elvira, *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, México: Libro-Mex, 1955.
- Bertrand, Aloysius, *Gaspard de la Nuit*, Paris: Mercure de France, 1920.
- Bianco, José, *Ficción y reflexión*, México: FCE, 1988.
- Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1993.
- Bioy Casares, Adolfo, *Sobre la escritura: conversaciones en el taller literario*, Madrid: Fuentetaja, 2007.
- Blake, William, *The Complete Poems*, Harlow: Pearson Education, 2007.
- Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) vol. II*, Madrid: Akal, 2000.
- Bloom, Harold, *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1982.
- _____ y Blake Hobby, *The Taboo*, New York: Infobase Publishing, 2002.
- Borel, Jean-Paul, "Prólogo. Buero Vallejo, ¿vidente o ciego?", en Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*, Barcelona: Aymá, 1963, pp. 7-20.
- Borel, Petrus, *Champavert. Cuentos inmorales*, Madrid: Miraguano, 1994.
- _____ *Madame Putifar*, Madrid: Valdemar, 2001.
- Bourdieu, Pierre, "Sociologie de la perception esthétique", en *Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelles: La Connaissance, 1969, pp. 161-176.

- Boyesen, Hjalmar Hjorth, "Novalis and the Blue Flower", *Atlantic Monthly* 36 (218), 1875, pp. 689-698.
- Bourget, Paul, *Oeuvres complètes: Études et portraits*, Paris: Plon, Nourrit e Cia., 1899.
- Bousoño, Carlos, *Selección de mis versos*, Madrid: Cátedra, 1990.
- Bradley, Raymond y Norman Swartz, *Possible Worlds: An Introduction to Logic and its Philosophy*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1979.
- Brassaï, *The Secret Paris of the 30's*, London: Thames & Hudson, 1976.
- Breton, André, *La Clé des champs*, Paris: Pauvert, 1967.
- _____, *El amor loco*, Madrid: Alianza, 2000.
- _____, (comp.), *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama, 2002.
- Brix, Michel, "L'idéalisme fin-de-siècle", *Romantisme* 34 (124), 2004, pp. 141-154.
- Bulbena Estrany, Evelio, *La Gran danza macabra: caprichos inspirados en las grandes guerras mundiales*, Barcelona: José Porter, 1947.
- Burgos, Fernando (ed.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid: Edi-6, 1987.
- _____, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila, 1995.
- Buzzati, Dino, *Las noches difíciles*, Barcelona: El Acantilado, 2009.
- Calderón Chico, Carlos (ed.), *Cuarenta cuentos ecuatorianos: narrativa guayaquileña de fin de siglo*, Núcleo del Guayas: Sociedad Ecuatoriana de Escritores, 1997.
- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid: Siruela, 1994.
- Calvo Carilla, José Luis, "La recepción de Kafka en la novela española de posguerra", en VV.AA., *Homenaje a José Martínez Cachero: investigación y crítica*, vol. 2, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000, pp. 277-288.
- _____, *La mirada expresionista: novela española del siglo XX*, Madrid: Mare Nostrum, 2005.
- Campos, Álvaro de, "En la noche terrible", *Externado* 1-2, 1981, pp. 110-111.
- Camus, Albert, *Obras escogidas*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1991.
- Canetti, Elias, *Masa y poder*, Barcelona: Muchnik, 1981.
- Carter, Angela, *Venus Negra*, Barcelona: Minotauro, 1991.
- Casanova, Pascale, *La República mundial de las Letras*, Barcelona: Anagrama, 2001.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Viaje al fin de la noche*, Barcelona: Edhasa, 1998.
- Celorio, Gonzalo, *Cánones subversivos*, México: Tusquets, 2009.

- Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo*, Barcelona: RBA, 2001.
- Chateaubriand, François-René de, *Mémoires d'Outre-Tombe: édition du centenaire*, tome I, Paris: Flammarion, 1950.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1995.
- Chimal, Alberto, *Grey*, México: Era, 2006.
- Cioran, Emil, *Silogismos de la amargura*, Barcelona: Tusquets, 1997.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Introducción al surrealismo*, Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- _____. “El eclecticismo del siglo XIX y el de nuestro tiempo”, *La Vanguardia*, 5 de noviembre de 1963, p. 11.
- _____. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona: Anthropos, 1986.
- _____. *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 1997.
- Cline, Leonard, *La estancia oscura*, Madrid: Valdemar, 2002.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, *Lector impenitente*, México: FCE, 2004.
- Cocteau, Jean, *La dificultad de ser*, Madrid: Siruela, 2006.
- Cohen, Jeffrey Jerome (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Selected Poetry and Prose*, London: The Nonesuch Press, 1933.
- Collazos, Óscar, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México: Siglo XXI, 1970.
- Collins, Wilkie, *The Law and the Lady*, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes, “Subversión de la marginalidad en la mitología romántica: el combate contra Dios”, en Manuel Maldonado Alemán y Miriam Palma Ceballos (eds.), *Márgenes y minorías en la literatura*, Madrid: Ediciones del Orto, 2003, pp. 27-64.
- Conan Doyle, Arthur, *The Adventures of Sherlock Holmes*, Oxford: Oxford's World Classics, 1998.
- Corral Rodríguez, Fortino (ed.), *Ruta crítica: estudios sobre literatura hispanoamericana*, Sonora: Ediciones de la Universidad de Sonora, 2007.
- Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 1967.
- _____. *Último round*, Madrid: Siglo XXI, 1974.

- _____ *Obra crítica /3*, Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____ *Octaedro*, Madrid: Alfaguara, 1997.
- _____ *Cuentos completos /1*, Madrid: Alfaguara, 1999.
- _____ *Los relatos, 2. Juegos*, Madrid: Alianza, 2000.
- _____ *Los relatos, 3. Pasajes*, Madrid: Alianza, 2000.
- Courtoisie, Rafael, *Tajos*, Madrid: Lengua de Trapo, 2000.
- Cravan, Arthur, *Maintenant*, Córdoba: El olivo azul, 2009.
- Crowley, Aleister, *El continente perdido y otros ensayos*, Madrid: Valdemar, 2001.
- Cuadrado, José María, *Assaigs literaris*, Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat; Universitat de les Illes Balears, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, 1996.
- Cuesta Abad, José Manuel y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid: Akal, 2005.
- D'Annunzio, Gabriele, *El placer*, Madrid: Cátedra, 1991.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós, 1985.
- De Man, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia, 1984.
- Díaz, Nicomedes Pastor, *Obras completas, Tomo III*, Madrid: Atlas, 1970.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *Literatura hispanoamericana XI (Pensamiento · Realismo · Modernismo)*, Madrid: Magisterio Español, 1979.
- Dickinson, Emily, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston: Little, 1961.
- Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona: Labor, 1976.
- Dolezel, Lubomír, "Narrative Modalities", *Journal of Literary Semantics* 5 (1), 1976, pp. 5-14.
- Donoso, José, *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona: Bibliotex, 2001.
- Donoso Pareja, Miguel (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- Douglas, Mary, *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: Siglo XXI, 1991.
- Dumézil, Georges, *Loki*, Paris: Flammarion, 1997.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen, 1981.
- _____ *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen, 1988.

- “Editorial” de *Revista laboratorio* 5, 2001, <http://www.revistalaboratorio.cl/2011/12/editorial-nro-5/> (consultada el 22 de junio de 2012).
- Eisner, Lotte Henriette Regina, *La pantalla demoníaca: las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid: Cátedra, 1988.
- El misterio del rostro pálido*, de Juan Bustillo Oro (presentación), http://www.canal22.org.mx/rostro_palido/ (consultada el 5 de agosto de 2012).
- Éluard, Paul, *El poeta y su sombra: fragmentos para un arte poético*, Barcelona: Icaria, 1981.
- Even-Zohar, Itamar, “‘Reality’ and Reales in Narrative”, *Poetics Today* 11 (1), 1990, pp. 207-218.
- Fernández, Macedonio, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- _____. *Museo de la novela de la eterna*, Madrid: Cátedra, 1995.
- Fernández Gonzalo, Jorge, *Filosofía zombi*, Barcelona: Anagrama, 2011.
- Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, 1972.
- Ferri Coll, José María, “Una isla propia: sobre una novela poemática de Azorín”, *Anales de Literatura Española* 22, 2010, pp. 85-98.
- Fiedler, Leslie, *Love and Death in the American Novel*, New York: Stein and Day, 1966.
- Finlayson, Clarence, *Antología*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1969.
- Flaubert, Gustave, *La tentación de San Antonio*, Madrid: Siruela, 1989.
- Flores, Ángel, *Narrativa hispanoamericana 1816-1981: historia y antología*, vol. 4, México: Siglo XXI, 1982.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris: Flammarion, 1968.
- Forster, Ricardo, *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*, Madrid: Trotta, 2009.
- Foucart, Jean, “Fluidité sociale, précarité, transaction et souffrance”, *Pensée plurielle. Transactions et sciences de l’homme et de la société* 20, 2009, p. 93.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, vol. 3, México: Siglo XXI, 2005.
- Frabetti, Carlo y Miguel Navia, *Nevermore*, Madrid: SM, 2009.
- Freud, Sigmund, *Tótem y tabú*, Madrid: Alianza, 1999.

- _____ *Psicología de las masas; Más allá del principio del placer; El porvenir de una ilusión*, Madrid: Alianza, 2000.
- Gallardo, José Luis, *Babel-In-Sularia (Ensayos de semiótica lacaniana)*, Madrid: Seminario Millares Carlo – UNED, 1981.
- García Gual, Carlos (comp. y trad.), *Antología de la poesía lírica griega*, Madrid: Alianza, 1980.
- García Tassara, Gabriel, *Poesías*, Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- Gautier, Théophile, *Poésies complètes, Vol. I*, Paris: Charpentier, 1919.
- Genette, Gerard, *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Ghelderode, Michel de, *Sortilegios*, Barcelona: Lumen, 1992.
- Gibran, Gibran Jalil, *El loco*, México: Orión, 1972.
- Gide, André, *OEuvres complètes, Vol. 4*, Paris: Éd. de la Nouvelle Revue Française, 1933.
- _____ *Romans, Récits et Soties*, Paris: Gallimard, 1958.
- Gimferrer, Pere, *Los raros*, Barcelona: Planeta, 1985.
- Girondo, Oliverio, *Obra completa*, Madrid: ALLCA XX, 1999.
- Godzich, Wlad, *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1998.
- Godzich, Wlad, *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid: Cátedra-Universidad de Valencia, 1998.
- Gómez Dávila, Nicolás, *Textos*, Girona: Atalanta, 2010.
- González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker (eds.), *The Cambridge History of Latin American Literature vol. 2: The Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- González, Ángel, *101+19=120 poemas*, Madrid: Visor, 2000.
- Grabinski, Stefan, *The Dark Domain*, Sawtry: Dedalus, 2005.
- Grau, Jacinto, *El hijo pródigo. El señor de Pigmalión*, Buenos Aires: Losada, 1940.
- Gross, Kenneth, *Dream of the Moving Statue*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2006.
- Hallado, Daniel (comp.), *Seis miradas sobre la muerte*, Barcelona: Paidós, 2005.
- Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Hauser, Arnold, *Social History of Art Volume 3: Rococo, Classicism and Romanticism*, London: Routledge, 1999.

- Hawthorne, Nathaniel, *La casa de los siete tejados*, Madrid: Cátedra, 1983.
- Hazlitt, William, *El placer de odiar*, Barcelona: Nortésur, 2009.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Introducción a la estética*, Barcelona: Península, 1986.
- Heidegger, Martin, *Hitos*, Madrid: Alianza, 2000.
- Held, Jacqueline, *Los niños y la literatura fantástica: función y poder de lo imaginario*, Barcelona: Paidós, 1987.
- Hensley, Chad (ed.), *Esoterra: The Journal of Extreme Culture*, Creation Books, 2011.
- Hernández, Felisberto, *Obras completas*, vol. 2, México: Siglo XXI, 2005.
- Hesse, Hermann, *El lobo estepario*, México: Gernika-Publimexi, 1985.
- Hocke, Gustav René, *El mundo como laberinto Vol. I*, Madrid: Guadarrama, 1961.
- Hodgson, William Hope, *La casa en el confín de la Tierra*, Madrid: Valdemar, 1998.
- Hogg, James, *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, Madrid: Valdemar, 2001.
- Holan, Vladimír, *Pero existe la música*, Barcelona: Icaria, 1996.
- Hoyos y Vinent, Antonio de, *La vejez de Heliogábalo*, Madrid: Mondadori, 1989.
- Huizinga, Johan, *Entre las sombras del mañana. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo*, Barcelona: Península, 2007.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London & New York: Routledge 1988.
- Huysmans, Joris-Karl, *La-bàs*, Paris: Bookking International, 1994.
- Ilie, Paul, *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus, 1982.
- James, Henry, *The Novels and Tales of Henry James*, vol. 17, New York: Scribner's, 1907.
- Jamme, Christoph, *El movimiento romántico*, Madrid: Akal, 1998.
- Juarroz, Roberto, *Poesía Vertical (Antología)*, Madrid: Visor, 2008.
- Kiesel, Helmuth y Paul Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland (Beck'sche Elementarbücher)*, München: Beck, 1977.
- King, Stephen, *The Shining*, London: Hachette UK, 2007.
- Kohut, Karl (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert Verlag, 1996.

- Korff, Hermann August, *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte vol. III*, Leipzig: J. J. Weber, 1940.
- Lacan, Jacques, *Seminario Libro 10. La angustia*, Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Láin Entralgo, Pedro, *Teoría y realidad del otro*, Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- Lascano Tegui, Vizconde de, *De la elegancia mientras se duerme*, Madrid: Impedimenta, 2008.
- Lasso de la Vega, Rafael, *Antología*, Madrid: Rialp, 1975.
- Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid: Cátedra, 2004.
- Lavín, Hernán, “Pablo Palacio: el vértigo de la figura”, *Cuadernos Americanos* 257, 1984, pp. 70-81.
- Lawrence, David Herbert Richards, *Selected essays*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1950.
- Legendre, Pierre, *La fábrica del hombre occidental*, Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- Lévi-Strauss, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona: Paidós, 1998.
- Leverero, Mario, *La novela luminosa*, Barcelona: Mondadori, 2010.
- Leyva, Ángel, “Guillermo Carnero: un mundo de infinitos códigos (entrevista)”, *Arriba Cultural* 21-VII-1977, p. 26.
- Ligotti, Thomas, *Noctuario*, Madrid: Valdemar, 2013.
- L’Isle-Adam, Auguste Villiers de, *Tribulat Bonhomet*, Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- Lisón Tolosana, Carmelo, *La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas*, Madrid: Akal, 2004.
- Litvak, Lily (ed.), *El Modernismo*, Madrid: Taurus, 1991.
- López Manzanedo, Faustino Manuel, *La imaginación en la crítica de fin de siglo (aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- Lorrain, Jean, *Monsieur de Bougrelon*, Paris: Passage du Marais, 1993.
- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1988.
- Lozano, Antonio, “El lord que se adelantó a Tolkien y J. K. Rowling”, http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2010/02/15/_-02140777.htm (consultada el 23 de febrero de 2011).
- MacDonald, George, *Lilith*, Barcelona: Edhasa, 1988.

- Mainer, José-Carlos y Antonio Martínez Sarrión (eds.), *El último tercio del siglo (1968-1998): antología consultada*, Madrid: Visor, 1998.
- Manent, Marià (ed.), *La poesía inglesa: de los primitivos a los neoclásicos*, Barcelona: Lauro, 1947.
- Manzi, Joaquín (coord.), *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas, Tomo 1*, Poitiers: Université de Poitiers / Centre de Recherches Latino-Américaines, 1999.
- Marcos Arza, Marcos, *Tim Burton*, Madrid: Cátedra, 2004.
- Marcuse, Herbert, *Ensayo sobre la liberación*, México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Marí, Antoni (selec.), *Matemática tiniebla: genealogía de la poesía moderna*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.
- Marini-Palmieri, Enrique (ed.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid: Castalia, 1989.
- Martínez de la Rosa, Francisco, *Obras poéticas y literarias*, Paris: Baudry, 1845.
- Martínez Tolentino, Jaime, *Cuentos fantásticos*, Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1983.
- Martínez, Michel, *Flaubert, le Sphinx et la Chimère*, Paris: L'Harmattan, 2002.
- Martino, Daniel, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
- Martino, Pierre, *Parnasse et symbolisme*, Paris: Armand Colin, 1967.
- Mataclypse the Younger, *Principia Discordia*, Austin: Steve Jackson Corp., 1994.
- Mateo Palmer, Margarita, *Ella escribía poscrítica*, La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- Maturin, Charles Robert, *Melmoth the Wanderer: a Tale*, vol. II, New York: Harper & Brothers, 1835.
- Mayer, Hans, *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío*, Madrid: Taurus, 1999.
- McCarthy Lemert, Edwin, *Social Pathology: a Systematic Approach to the Theory of Sociopathic Behavior*, New York: McGraw-Hill, 1951.
- Memba, Javier, "Malditos, heterodoxos y alucinados. Jean Genet (III)", <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/05/03/anticuario/991395132.html> (consultada el 5 de agosto de 2014).
- Merino, José María, *Cuentos de los días raros*, Madrid: Alfaguara, 2004.
- Meyerhold, Vsevolod, *Teoría teatral*, Madrid: Fundamentos, 1986.

- Miller, Joseph Hillis, *Topographies*, Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Mirbeau, Octave, *En el cielo*, Barcelona: Barataria, 2006.
- _____ *El jardín de los suplicios*, Madrid: Impedimenta, 2010.
- Mistler, Jean, *Vida de Hoffmann*, Buenos Aires: Argonauta, 1945.
- Molina Foix, Juan Antonio (selec.), *Álter Ego. Cuentos de dobles (una antología)*, Madrid: Siruela, 2007.
- Molina Porras, Juan (ed.), *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Madrid: Cátedra, 2006.
- Moore, Alan y Eddie Campbell, *From Hell*, Barcelona: Planeta DeAgostini, 2003.
- Morley, John, *Death, Heaven and the Victorians*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1971.
- Mujica, Hugo, *La pasión según Georg Trakl*, Madrid: Trotta, 2009.
- Mujica Láinez, Manuel, *Cuentos completos /2*, Madrid: Alfaguara, 2001.
- Murakami, Haruki, *Kafka on the Shore*, London: Random House, 2011.
- Musset, Alfred de, *Confesión de un hijo del siglo*, Madrid: Calpe, 1923.
- Nash, Mark (ed.), *Dreyer*, London: British Film Institute, 1977.
- Navarro García, Jesús Raúl, *Literatura y pensamiento en América Latina*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 1999.
- Nerval, Gérard de, *Noches de octubre y Paseos y recuerdos*, Madrid: Calpe, 1923.
- _____ *Aurelia, o el sueño y la vida*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1982.
- Newton, Michael, *The Encyclopedia of Unsolved Crimes*, New York: Infobase Publishing, 2009.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Barcelona: Edicomunicación, 1999.
- Nodier, Charles, *De quelques phénomènes du sommeil*, Paris: Le Castor astral, 1996.
- Nordau, Max, *Fin de Siglo*, Jaén: Del Lunar, 1999.
- Núñez, Aníbal, *Obra poética I*, Madrid: Hiperión, 1995.
- Núñez, Vicente, “Sofismas”, <http://www.fundacionvicentenunez.com/193-vc-sofismas.html> (consultada el 5 de marzo de 2013).
- Ocampo, Silvina, *La furia y otros cuentos*, Madrid: Alianza Tres, 1997.
- Orozco, Olga, *También la luz es un abismo*, Buenos Aires: Emecé, 1995.
- _____ *Obra poética*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2000.

- Ory, Carlos Edmundo de, “Una respuesta a once preguntas”, *Diario de Mallorca*, 8-VII, 1971, p. 25.
- _____*Una exhibición peligrosa*, La Coruña: Ediciones del Viento, 2007.
- Ossott, Hanni, *Casa de agua y de sombras*, Caracas: Monte Ávila, 1992.
- _____*Cómo leer la poesía: ensayos sobre literatura y arte*, Caracas: Comala.com, 2002.
- Otero Silva, Miguel, *Casas muertas*, Barcelona: Bruguera, 1982.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la Literatura Hispanoamericana v.4: de Borges al presente*, Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Paepe, Christian de y Elsa Dehennin (eds.), *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea*, New York / Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Paíno, Fernando O., “Desestructurando el concepto música: una ofensiva a la cultura”, *Herejía y Belleza* 1, 2013, pp. 201-214.
- Palacio, Pablo, *Obras completas*, Madrid: ALLCA XX, 2000.
- Palazón Mayoral, M^a Rosa, *Reflexiones sobre la estética a partir de André Breton*, México: UNAM, 1991.
- Parfrey, Adam (ed.), *Cultura del Apocalipsis*, Madrid: Valdemar, 2002.
- Parreño, José María (selec.), *Cuentos de Sombras*, Madrid: Siruela, 1989.
- Paz, Alfredo de, *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid: Tecnos, 1992.
- Pedraza, Pilar, *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*, Madrid: Valdemar, 1998.
- _____*Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid: Valdemar, 2004.
- Péladan, Joséphin, *Le Vice supreme*, Genève: Slatkine, 1979.
- Pérez Gutiérrez, Mariano, *La estética musical de Ravel*, Madrid: Alpuerto, 1987.
- Pérez Turrent, Tomás y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, Madrid: Plot, 1993.
- Peri Rossi, Cristina, *El museo de los esfuerzos inútiles*, Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Picard, Michel, *La Littérature et la mort*, Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- Planells, Antonio, *Julio Cortázar: metafísica y erotismo*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979.
- Poe, Edgar Allan, *Poesía completa*, Barcelona: Ediciones 29, 1974.

- _____. *Cuentos (I)*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Pope, Alexander, *The poetical works of Alexander Pope*, London: Jones and Co., 1826.
- Porchia, *Voces abandonadas*, Valencia: Pre-Textos, 2001.
- _____. *Voces reunidas*, Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Prada Oropeza, Renato, "La metaliteratura de Pablo Palacio", *Hispanamérica* 28, 1981, pp. 3-18.
- Prego, Omar, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Muchnik, 1991.
- Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Barcelona: RBA, 1994.
- Quintero, Ednodio, *Cabeza de cabra y otros relatos*, Caracas: Monte Ávila, 1993.
- Rachilde, *Monsieur Venus*, New York: The Modern Language Association of America, 2004.
- Rama, Ángel, *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Rella, Franco, *Ai confini del corpo*, Milano: Feltrinelli, 2000.
- Remenyik, Zsigmond, *El lamparero alucinado*, Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2009.
- Reseña de *La literatura y el mal*, *La Vanguardia*, 17 de junio de 1971, p. 56.
- Reseña de *Nosotros los muertos*, *ABC*, domingo 25 de julio de 1948, p. 23.
- Rico Manrique, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española* vol. 5, Tomo 1, 1982.
- Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México: Siglo XXI, 1983.
- Riffaterre, Michael, "Prosopopeia", *The Lessons of Paul de Man*, *Yale French Studies* 69, 1985, pp. 107-123.
- Rimbaud, Arthur, *Prosas principales*, Barcelona: Ediciones 29, 2004.
- Rocha, Servando, *Agotados de esperar el fin: subculturas, estéticas y políticas del desecho*, Barcelona: Virus, 2008.
- Rodrigues, Nelson, "Teatro desagradável", *Dionysos* 1, 1949, pp. 16-21.
- Rodríguez Gutiérrez, Borja (ed.), *Antología del cuento romántico*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1995.
- _____. *Géneros literarios y mundos posibles*, Barcelona: Eneida, 2008.
- Rodríguez Puértolas, Julio (ed.), *Romancero*, Akal, 1992.

- Rojas, Gonzalo, *Cinco visiones*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1992.
- Rómar, Antonio y Pablo Mazo Agüero (eds.), *Aquelarre. Antología del cuento de terror español actual*, Madrid: Salto de Página, 2010.
- Roudinesco, Elisabeth, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Barcelona: Anagrama, 2009.
- Rovatti, Pier Aldo y Gianni Vattimo (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid: Cátedra, 1990.
- Sábato, Ernesto, *Uno y el Universo y otros ensayos*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- _____, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona: Bibliotex, 2001.
- Sáinz, Salvador, “Ha sonado ‘La hora del lobo’”, <http://www.diariodecine.es/ssdvd71.html> (consultada el 15 de junio de 2013).
- Sáinz de Robles, Federico Carlos, *Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana): del siglo X al XX*, Madrid. Aguilar, 1964.
- Samuels, Daniel George, “Pastor Díaz: romántico español”, *Revista Hispánica Moderna* IX (1 y 2), 1943, pp. 1-16.
- Sánchez García, Remedios (ed.), *Un título para Eros: erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, Granada: Universidad de Granada, 2005.
- Santaella, Juan Carlos (ed.), *Julio Garmendia ante la crítica*, Caracas: Monte Ávila, 1980.
- _____, *Breve tratado de la noche*, Caracas: Eclepsidra, 1995.
- Santos, Cristina y Adriana Spahr, *Defiant Deviance: The Irreality of Reality in the Cultural Imaginary*, New York: Peter Lang, 2006.
- Santos González, Claudio, *Antología de poetas modernistas americanos*, Paris: Garnier, s.f.
- Sartre, Jean-Paul, *La náusea*, Barcelona: Bibliotex, 1999.
- _____, *A puerta cerrada*, Buenos Aires: Losada, 2001.
- _____, *Mallarmé: la lucidez y su cara de sombra*, Madrid: Arena Libros, 2008.
- Sayag, Alain y Annick Lionel-Marie, *No Ordinary Eyes*, London: Hayward Gallery, 2000.
- Schleiermacher, Friedrich, *Über die Religion: reden an die gebildeten unter ihren verächtern*, Berlin: Deutsche Bibliothek, 1936.

- Schopenhauer, Arthur, *Respuestas filosóficas*, Madrid: Edaf, 1996.
- Schulman, Iván A. y Evelyn Picón Garfield (eds.), *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*, San Juan: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1999.
- Schwartz, Lía e Isaías Lerner (eds.), *Homenaje a Ana M. Barrenechea*, Madrid: Castalia, 1984.
- Scott, Walter, *On Novelists and Fiction*, London: Routledge, 1968.
- Sears, Sallie, *The Negative Imagination: Form and Perspective in the Novels of Henry James*, Ithaca: Cornell University Press, 1968.
- Sebold, Russel P., “El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español”, *Hispanic Review* 41, 1973, pp. 669-692.
- Sexton, Anne, *Poesía completa*, Orense: Linteo, 2013.
- Shattuck, Roger, *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*, Madrid: Santillana, 1998.
- Shklovski, Viktor, “Eugenio Onegin: Pushkin y Sterne”, en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, tomo I, Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 187-189.
- Siles, Jaime, *Canon*, Barcelona: Llibres de Sinera, 1973.
- Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona: Edhasa, 1987.
- Starobinski, Jean, 1789. *Les Emblèmes de la raison*, Paris: Flammarion, 1973.
- Süskind, Patrick, *Sobre el amor y la muerte*, Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Tetens, Johann Nikolaus, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung, Vol. I*, Leipzig: M.G. Weidmanns Erben und Reich, 1777.
- Thorslev, Peter Larsen, “Freedom and Destiny: Romantic Contraries”, *Bucknell Review* 14, 1966, pp. 38-45.
- Tobar García, Francisco, “Pablo Palacio, el iluminado”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 2-3, 1973-1974, pp. 657-666.
- Todorov, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos: Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp*, México: Siglo XXI, 1980.
- Torres, El, Abel García y Ángel Hernández, *Las brujas de Westwood*, Madrid: Dibbuks, 2014.
- Torres, Manuel, “La marmita de Sodoma”, *ArtyCo* 14, 2002, pp. 87-89.

- Turcios, Froylán, *Cuentos completos*, Tegucigalpa: Iberoamericana, 1995.
- Tymms, Ralph, *German Romanticism*, London: Methuen, 1955.
- Utrera Torremocha, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Valencia, Leonardo, “Emar en la orilla con sed”, *Babelia*, 7-8-2010, p. 23.
- Valente, Catherynne M., *The Girl Who Fell Beneath Fairyland and Led the Revels There*, London: Hachette UK, 2012.
- Valera, Juan, *Cartas a la Revista Ilustrada de Nueva York*, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/corpus/unidad.cmd?idUnidad=732&posicion=1> (consultada el 23 de julio de 2009).
- Valle-Inclán, Ramón María del, *Sonata de otoño. Sonata de invierno*, Madrid: Austral, 1998.
- Vargas Llosa, Mario, *García Márquez, historia de un deicidio*, Barcelona: Barral, 1971.
- Vega Rodríguez, Pilar, *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Madrid: Tecnos / Alianza, 2002.
- Verani, Hugo Juan, “Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano”, *Anales de literatura hispanoamericana* 16, 1987, pp. 127-144.
- Verlaine, Paul, *Poems Under Saturn: Poèmes Saturniens*, Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Vidal, Hernán, *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*, Gerona: Aubí, 1972.
- Vilanova, Antonio (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (vol. IV)*, Barcelona: PPU, 1989.
- Villasana, Jorge, *Conocimiento prohibido: de Prometeo a la pornografía*, Madrid: Taurus, 1998.
- Villena, Luis Antonio de, “Guía para decadentes”, prólogo a *Aubrey Beardsley*, Barcelona: Lumen, 1983, pp. 9-28.
- _____, *Lecciones de estética disidente*, Valencia: Pre-Textos, 1996.
- Volkow, Verónica, *Los gladiadores demoníacos*, Sevilla: Renacimiento, 2009.
- VV.AA., *Blade Runner*, Barcelona: Tusquets, 1996.
- VV.AA., *Cortázar, 1994. Estudios críticos*, Buenos Aires: Academia del Sur, 1997.
- VV.AA., *Creepy* vol. 5, Barcelona: Planeta DeAgostini, 2009.

- VV.AA., *Felices pesadillas: los mejores relatos de terror aparecidos en Valdemar (1987-2003)*, Madrid: Valdemar, 2005.
- VV.AA., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, Madrid: Fundamentos, 1986.
- VV.AA., *Relatos de los mitos de Cthulhu 1*, Barcelona: Bruguera, 1978.
- VV.AA., *Última ración de estrellas: Dino Buzzati y su obra*, Madrid: Gadir, 2014.
- Warton, Joseph, *Odes on Various Subjects*, London: R. Dodsley, 1746.
- Wells, Herbert George, *La puerta en el muro*, Madrid: Siruela, 1986.
- Westphal, Bertrand (ed.), *La Géocritique: mode d'emploi*, Limoges: Presses de l'Université, 2000.
- Willet, John, *El rompecabezas expresionista*, Madrid: Guadarrama, 1970.
- Yeats, William Butler, *Ensayos sobre el simbolismo / Essays on symbolism*, Madrid: Arte Poética, 2005.
- Yurkievich, Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid: Taurus, 1996.
- _____, *Del arte verbal*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.
- Ziolkowski, Theodore, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton: Princeton University Press, 1977.

Filmografía

- Bahr, Fax, George Hickenlooper y Eleanor Coppola, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, EE.UU.: American Zoetrope, 1991.
- Baratier, Jacques, *Piège*, Francia: Argos Films, 1968.
- Barker, Clive, *La gran boutique del miedo*, Gran Bretaña: BBC, 1994.
- _____, *Razas de noche*, EE.UU.: 20th Century Fox / Morgan Creek Productions, 1990.
- Barta, Jirí, *El desaparecido mundo de los guantes*, Checoslovaquia: Krátký Film Praha, 1983.
- Bauer, Tristán, *Cortázar*, Argentina: La Zona, 1994.
- Bergman, Ingmar, *El rostro*, Suecia: Svensk Filmindustri, 1958.
- _____, *La hora del lobo*, Suecia: Svensk Filmindustri, 1968.
- Bigelow, Kathryn, *Near Dark*, EE.UU.: F/M Entertainment, 1987.

Bó, Armando, *Fiebre*, Argentina: Sociedad Independiente Filmadora Argentina, 1970.

Borowczyk, Walerian, *La bestia*, Francia: Argos Films, 1975.

Borthwick, Dave, *The Secret Adventures of Tom Thumb*, Reino Unido: Bolex Brothers / Lumen Films / Tara, 1993.

Brahm, John, *Concierto macabro*, EE.UU.: Twentieth Century-Fox, 1945.

Bresson, Robert, *Al azar de Baltasar*, Francia / Suecia: Argos Films / Parc Films / Athos Films / Svensk-Filmindustri, 1966.

Browning, Tod, *London After Midnight*, EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer, 1927.

_____ *Freaks*, EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

_____ *Mark of the Vampire*, EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer, 1935.

Buñuel, Luis, *Un perro andaluz*, Francia: Luis Buñuel, 1929.

Bustillo Oro, Juan, *El hombre sin rostro*, México: Oro Films, 1950.

Candeias, Ozualdo, *A Margem*, Brasil: Ozualdo R. Candeias Produções Cinematográficas / Produtora Nacional de Filmes (PNF), 1967.

Carpenter, John, *En la boca del miedo*, EE.UU.: New Line Cinema, 1995.

Castle, William, *Mr. Sardonicus*, EE.UU.: William Castle Productions / Columbia Pictures, 1961.

Cavalcanti, Alberto, *Dead of Night*, Reino Unido: Ealing, 1945.

Cerdà, Nacho, *Génesis*, España: Waken Productions, 1998.

Chytilová, Věra, *Sedmikrásky*, Checoslovaquia: Barrandov Film Studios, 1966.

Cocteau, Jean, *El testamento de Orfeo*, Francia: Les Editions Cinégraphiques, 1959.

Cronenberg, David, *eXistenZ*, Canadá-EEUU: Alliance Atlantis / Serendipity Point Films / Natural Nylon Entertainment, 1999.

Dayton, Jonathan y Valerie Faris, *Ruby Sparks*, EE.UU.: Fox Searchlight Pictures / Bona Fide Productions, 2012.

Dreyer, Carl Theodor, *Vampyr*, Alemania / Francia: Carl Th. Dreyer Filmproduktion, 1932.

_____ *Ordet*, Dinamarca: Palladium Films, 1955.

Fernán Gómez, Fernando, *El extraño viaje*, España: Ízaro Films / Pro Artis Ibérica, 1964.

Fisher, Terence, *Frankenstein y el monstruo del infierno*, Reino Unido: Hammer Films, 1973.

Florey, Robert, *Doble asesinato en la calle Morgue*, EE.UU.: Universal Pictures, 1932.

Flynn, John, *Brainscan*, EE.UU.: Summit Entertainment, 1994.

Forster, Marc, *Stranger than fiction*, EE.UU.: Sony Pictures, 2006.

Franklin, Richard *Link*, Reino Unido: Cannon Screen Entertainment / Thorn EMI Screen Entertainment, 1986.

Freund, Karl, *Mad Love*, EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer, 1935.

Gavaldón, Roberto, *Macario*, México: Clasa Films Mundiales, 1960.

González, Servando, *El escapulario*, México: Producciones Yanco, 1968.

Grémillon, Jean, *Daïnah la métisse*, Francia: Gaumont-Franco Film-Aubert, 1932.

Halperin, Victor, *Supernatural*, EE.UU.: Paramount, 1933.

Herzog, Werner, *También los enanos empezaron pequeños*, República Federal Alemana: Werner Herzog Filmproduktion, 1970.

Hessler, Gordon, *Asesinatos en la calle Morgue*, EE.UU.: American International Pictures, 1971.

Hitchcock, Alfred, *Recuerda*, EE.UU.: Selznick International Pictures, 1945.

Hopkins, Stephen, *Pesadilla en Elm Street 5*, EE.UU.: New Line Cinema, 1989.

Huston, John, *Reflejos en un ojo dorado*, EE.UU.: Warner Bros. Pictures / Seven Arts, 1967.

Ittenbach, Olaf, *Black past*, República Federal Alemana: IMAS Filmproduktion, 1989.

Jourdain, Bernard, *Un siècle d'écrivains: Emil Cioran*, Francia: France 3, 1999.

Katzin, Lee H., *¿Qué fue de tía Alice?*, EE.UU.: Palomar Pictures Corporation / ABC, 1969.

Kaufman, Lloyd y Michael Herz, *El vengador tóxico*, EE.UU.: Troma, 1985.

Ki-Duk, Kim, *El arco*, Japón / Corea del Sur: Happinet Pictures, 2005.

Kinski, Klaus, *Paganini*, Italia / Francia: Président Films / Reteitalia / Scena Film / Scenta, 1989.

Kon, Satoshi, *Paprika, detective de los sueños*, Japón: Madhouse / Sony Pictures Entertainment Japan, 2006.

Lang, Fritz, *La mujer del cuadro*, EE.UU.: International Pictures / RKO, 1944.

_____ *Secreto tras la puerta*, EE.UU.: Diana Production Company, 1947.

Leni, Paul, *The Cat and the Canary*, EE.UU.: Universal Pictures, 1927.

_____ *The Last Warning*, EE.UU.: Universal Pictures, 1929.

Lien, Jens, *El inadaptado*, Noruega-Islandia; Sandrew Metronome Norge / The Icelandic Filmcompany / Tordenfilm AS, 2006.

Llorca, Pablo, *Jardines colgantes*, España: La Bañera Roja, 1993.

MacLean, Alison, *Kitchen Sink*, Nueva Zelanda: Hibiscus Films, 1989.

Mamouliau, Robert, *El hombre y el monstruo*, EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer, 1931.

Martin, Karl Heinz, *Von Morgens bis Mitternacht*, Alemania: Ilag-Film, 1920.

Mayolo, Carlos, *Carne de tu carne*, Colombia: Producciones Visuales, Compañía de Fomento Cinematográfico - Focine, 1983.

Melville, Jean Pierre, *Los chicos terribles*, Francia: Janus Films, 1950.

Muschalek, Jürgen, *Decoder*, República Federal Alemana: Fett Film, 1984.

Nolan, Christopher, *Origen*, EE.UU. / Reino Unido: Warner Bros. Pictures / Legendary Pictures / Syncopy Production, 2010.

Peón, Ramón, *La Llorona*, México: Eco Films, 1933.

Preminger, Otto, *Laura*, EE.UU.: 20th Century Fox, 1944.

Richter, Hans, *Dreams that Money can Buy*, EE.UU.: Films International of America, 1947.

Ripstein, Arturo, *La tía Alejandra*, México: Estudios Churubusco Azteca S.A., 1979.

Russell, Ken, *Gothic*, Reino Unido: Virgin Vision, 1986.

Sato, Shiro, *Ju-on (la maldición)*, Japón: Oz Company, 2000.

Saura, Carlos, *Goya en Burdeos*, España / Italia: Lolafilms / Italian International Film, 1999.

Séria, Joël, *Don't Deliver us from Evil*, Francia: Société Générale de Production / Productions Tanit, 1971.

Siodmak, Robert, *A través del espejo*, EE.UU.: International Pictures, 1946.

Smolders, Olivier, *Nuit noire*, Bélgica: Cipango Productions Audiovisuelles / Parallèles Productions, 2005.

Stone, Oliver, *Seizure*, Canadá / EE.UU.: Astral Bellevue Pathé / Cine Films Inc. / Cinerama Productions Corp. / Euro-American Pictures / Intercontinental Leisure Industries Ltd. / Queen of Evil Ltd., 1974.

Suárez, Gonzalo, *Remando al viento*, España: Ditirambo Films / Compañía Iberoamericana de TV / Viking Films, 1988.

_____ *Mi nombre es sombra*, España: Ditirambo Films, 1996.

Subiela, Eliseo, *El lado oscuro del corazón*, Argentina: CO 3 / Transeuropa, 1992.

Tarr, Béla, *Las armonías de Werckmeister*, Hungría / Alemania / Italia / Francia: 13 Productions, 2000.

- Thompson, John Lee, *La reencarnación de Peter Proud*, EE.UU.: Bing Crosby Productions / Cinerama Productions Corp., 1975.
- Toro, Guillermo del, *El espinazo del diablo*, México/España: El Deseo, 2001.
- _____ *El laberinto del fauno*, España/México/EE.UU.: Estudios Picasso Fábrica de Ficción / Tequila Gang / Tele5 / Sententia Entertainment, 2006.
- Tourneur, Maurice, *La mano del diablo*, Francia: Continental Films, 1943.
- Uribe, Víctor, *Necrolovers*, Chile: Kuko Films, 2013.
- Urueta, Chano, *El espejo de la bruja*, México: Cinematográfica S.A. / Producciones ABSA / Studios Azteca, 1962.
- Vadim, Roger, “Metzengerstein”, en VV.AA., *Historias extraordinarias*, Francia / Italia: TF1 Films, 1968.
- Villegas, Gerardo, *El extraño experimento del profesor Elizondo*, México: INBA; TV UNAM; Pleroma Ediciones; Difusión Cultural/UNAM, 2007.
- Walsh, Raoul, *The Monkey Talks*, EE.UU.: Fox Film Corporation, 1927.
- Weir, Peter, *Picnic en Hanging Rock*, Australia: Australia Film Corporation / Picnic Productions, 1975.
- Werker, Alfred, *El susto*, EE.UU.: Twentieth Century-Fox, 1946.
- West, Roland, *The Monster*, EE.UU.: Metro-Goldwyn Pictures Corporation, 1925.
- Winner, Michael, *La centinela*, EE.UU.: Universal Pictures / Jeffrey Konvitz Productions, 1977.
- Zacarías, Miguel, *El baúl macabro*, México: Producciones Pezet, 1936.
- Zetterling, Mai, *Nattlek*, Suecia: Sandrews, 1966.
- Zulawski, Andrej, *La posesión*, Francia / Alemania: Gaumont, 1981.

Recursos sonoros

- Alphaville, *Catástrofes del corazón*, España: Abellus, 1995.
- And Also The Trees, *The Millpond Years*, Alemania: Normal, 1988.
- Bauhaus, *Mask*, Reino Unido: Beggars Banquet, 1981.
- Corcobado y los Chatarreros de Sangre y Cielo, *Tormenta de tormento*, España: Triquinoise, 1992.
- Corcobado, *A nadie*, España: Pias, 2009.
- Death in June, *But, What Ends When the Symbols Shatter?*, Reino Unido: New European Recordings, 1992.

Décima Víctima, *Décima Víctima*, España: Grabaciones Accidentales, 1982.
_____ *Un hombre solo*, España: Grabaciones Accidentales, 1984.
Depeche Mode, *Violator*, Reino Unido: Mute, 1990.
Killing Joke, *Night Time*, Reino Unido: EG, 1985.
Lacrimosa, *Einsamkeit*, Alemania: Hall of Sermon, 1994.
London After Midnight, *Selected Scenes from the End of the World*, Alemania:
Apocalyptic Vision, 1996.
Parálisis Permanente, *Singles y primeras grabaciones*, España: DRO / Tres Cipreses,
1995.
Siouxsie & The Banshees, *Juju*, Reino Unido: Polydor, 1981.
_____ *Peepshow*, Reino Unido: Polydor, 1988.